# Noémie M. Dal

# Johann Conrad Lichtenbergs Trauerkantaten (1726-1746)



# Johann Conrad Lichtenbergs Trauerkantaten (1726-1746)

**Arbeit im Fachbereich I02**
**der Technischen Universität Darmstadt**

**zur Erlangung des Grades Doctor Philosophiae (Dr. Phil.)**

**Dissertation von Noémie M. Dal**

**Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Joost**
**Zweitgutachterin: Prof. Dr. Andrea Rapp**

**Darmstadt 2021**

Illustration der Titelseite: Karolin zu 10 Taler 1733, Darmstadt[1].

Dal, Noémie: Johann Conrad Lichtenbergs Trauerkantaten (1726-1746)
im Bereich Literaturwissenschaft des Fachbereichs 02
Darmstadt, Technische Universität Darmstadt (D17).
Jahr der Veröffentlichung der Dissertation auf TUprints: 2023
URN: urn:nbn:de:tuda-tuprints-233803
Tag der mündlichen Prüfung: 24.02.2021



1 https://www.ma-shops.de/loebbers/item.php?id=201217055 Web 12.03.2022

# Inhaltsverzeichnis

*„…je vous assure réciproquement Monsieur que je suis honnête homme qui partage le bien et le mal aves ses amÿs et que jaÿ un cœur sensible et reconnoïssant. Je vous prie d'en être bien persuadé avec tout les autres qui sont bien intentionnés pour moy et de croire que je seray toujours avec beaucoup d'estime."*

*Darmstatt, 24 Octobre 1716, Louis Prince Héréditaire de Hesse Darmstatt à Monsieur le Conseiller Privé du Comte de Hanau à Bouswiler, le Baron de Wourmser de Vendenheim.*[2]

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit, die zwischen 2014 und 2023 erfolgt ist, untersucht Lichtenbergs Trauerkantaten. Die Absicht dieser Forschung war es, in erster Linie eine literarische Analyse dieser Trauerkantaten zu entwickeln und ein besseres Verständnis ihres literarischen und philosophischen Zusammenhangs, möglicherweise als literarische Differenz, erfassen zu können. Aus diesem Grund sollte der Standpunkt der Autorin grundsätzlich als ideologisch neutral verstanden werden. Lichtenbergs Trauerkantaten enthalten einen religiösen Sinn, der verstanden werden muss, um ihren poetischen Inhalt begreifen zu können. Einerseits war jener religiöse Inhalt ein wichtiger Teil der damaligen Gesellschaft und soll historisch untersucht werden, um diese Zeit in der Literatur zu verstehen, andererseits enthalten diese Trauerkantaten Elemente einer eigenen mystischen Erfahrung, die metaphysisch, philosophisch und möglicherweise außerreligiös verstanden werden kann. Eine kritische Haltung bleibt außerdem essentiell, um eine literarische Perspektive zu entwickeln, die nicht durch moralische oder historistische Vorurteile begrenzt wird. Lichtenbergs Standpunkt bleibt dennoch aufgrund seines spezifischen historischen und kulturellen Kontextes zu problematisch, um als ein rein religiöser Standpunkt verstanden zu werden. Der Gottesbegriff bleibt jedoch in Zeitaltern mit einem „Glaube an die Allmacht des Verstandes" (Spengler 1923:74) weiterhin ein Interessenschwerpunkt. Allerdings haben einerseits neue wissenschaftliche Entwicklungen, andererseits die intellektuelle Starrheit der Kirchlichkeit diese begriffliche Einheit allmählich unmöglich gemacht. Lichtenbergs poetischer Inhalt verkörpert deswegen die unvollkommene Poesie einer ehrgeizigen Epoche, die ihre künstlerische Pracht nicht lange lebendig halten konnte. Mit der Aufklärung würden Spiritualität und Wissenschaft zwei unterschiedliche Schicksale erfahren, obwohl diese bis 1750 den gleichen theoretischen Raum teilen konnten, um die gleiche Wirklichkeit zu beschreiben. Deswegen enthalten Lichtenbergs Trauerkantaten ebenfalls die philosophische Fragestellung ihrer theoretischen Unvollkommenheit, was diesen ihre poetische Eigentlichkeit verleiht. Lichtenbergs himmlische Sinnsuche durch die Trauererfahrung ist bisher das literarische Geheimnis einer unvergleichlichen künstlerischen

2 Staatsarchiv Hst AD D4 411/1.

Entwicklung am Darmstädter Hof geblieben. Sowohl das Luthertum als auch der Pietismus haben eine kritische Haltung gegenüber dem Christentum befürwortet und Johann Conrad Lichtenberg war der Vater eines Schriftstellers, den sogar Friedrich Nietzsche zitieren würde[3]. Die Widersprüche der Trauerkantaten Lichtenbergs sollen deswegen als kritische Hilfsmittel nicht vernachlässigt werden, insoweit sie eine neue ästhetische Wahrheit bilden, die versuchte, wahrheitsgetreu zu bleiben, während sie mit den politischen Kompromissen einer formalistischen Kirchlichkeit zu koexistieren hatten. Deswegen würden sie eher die Vergessenheit ihres literarischen Wertes bevorzugen, als die Gefährdung einer Verfälschung ihrer mystischen Wahrheit. Vielleicht sind diese Trauerkantaten mangels eines geeigneten kritischen Ansatzes bisher zu Recht ununtersucht geblieben. Es ist doch das Ziel dieser Arbeit, einen kritischen Ansatz zu entwickeln, die diese Kantaten in ihrer eigenen poetischen Spezifität vorstellen könnte.

3 „Ein Gott, der dagegen ganz Liebe ist, wie gelegentlich angenommen wird, wäre keiner einzigen unegoistischen Handlung fähig: wobei man sich an einen Gedanken Lichtenberg's, der freilich einer niedrigeren Sphäre entnommen ist, erinnern sollte: „Wir können unmöglich für Andere *fühlen*, wie man zu sagen pflegt; wir fühlen nur für uns. Der Satz klingt hart, er ist es aber nicht, wenn er nur recht verstanden wird. Man liebt weder Vater, noch Mutter, noch Frau, noch Kind, sondern die angenehmen Empfindungen, die sie uns machen"…" (Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches.* Köln: Anaconda 1878 [2006], S. 115).

# Einleitung

## 1. Einführung

Die Trauerkantaten, die für die Beisetzung des Darmstädter Landgrafen Ernst Ludwig 1739 geschrieben wurden, verkörpern eine geschichtliche Trennung der goldenen Epoche, in der der absolutistische Herrscher Ernst Ludwig die Förderung der schönen Künste in einer bis dato unbekannten Art und Weise erlaubt hatte, obwohl die Aufwertung der Künste schon Teil der Politik seiner Vorgänger war. Der Einfluss und die Einwanderung französischer Künstler nach Darmstadt hatten sich als entscheidend erwiesen, um diese neue künstlerische Entwicklung zu ermöglichen.

Der Dichter und Librettist Johann Conrad Lichtenberg (1689-1751), zuständig für jene Trauerkantaten, schrieb ab 1719 und bis zu seinem Tod mehr als 1500 Kantaten-Texte. Ab den 1720er-Jahren ist die Form der „gemischten madrigalischen Kantate" in der Mitarbeit zwischen dem Darmstädter Komponist Graupner und dem Librettisten Lichtenberg vorherrschend (Pfau 2010: 84) geworden, eine literarische und musikalische Form[4], die „aus den Elementen Diktum, Arie, Rezitativ und Choral" (ebd. 83) besteht. Lichtenberg und Graupner folgten beide einer gewissen Logik der Rede und der Rhetorik in ihren musikalischen und poetischen Schöpfungen, um ihre spirituellen und ästhetischen Ideen zu behaupten.

Lichtenbergs Trauerkantaten bilden als philosophische Gedanken zu Trauer und Todeserfahrung eine besondere Schlüsselposition in der voraufklärerischen Geschichte des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und der Entwicklung der Literatur des 18. Jahrhunderts, die ein spezifisches Verständnis des Todes-Begriffs in der damaligen Gesellschaft verkörpern. Ein spezifisches Verständnis des Todes als philosophischer und lebensentscheidender Begriff, definiert die Gesellschaft eines Zeitalters, deren Veränderung durch die Entwicklungen in der Literaturgeschichte beobachtet werden kann. Darum bildet der Begriff des Todes eine aufschlussreiche literarische, gesellschaftliche und geschichtliche Perspektive. Es kann dabei vorteilhaft sein, im Rahmen einer literarischen Untersuchung starre Definitionen zu vermeiden, um die literarischen Eigenschaften eines poetischen Werkes besser verstehen zu können. Die Persönlichkeit eines bedeutenden Schriftstellers weist gewöhnlich ihren eigenen Stil auf, während stilistische „Bewegungen" nur zu einer Reduktion der tatsächlichen poetischen Erfahrung gelingen und dementsprechend eine Kritik ihrer anschließenden Vorurteile erfordern.

4 Diese Form wurde ab 1723 als „klassisch" durch die Leipziger Kantaten Bachs empfunden. (Pfau 2010: 83-84).

## 2. Forschungsstand

Johann Conrad Lichtenberg wurde, im Gegensatz zu seinem berühmten Sohn Georg Christoph, bisher nur wenig untersucht: Einerseits nur musikwissenschaftlich im Verhältnis zu Graupners Werk, andererseits theologisch in Zusammenhang mit den lutherischen und pietistischen Traditionen, aber niemals sein poetisches Werk aus der Perspektive der Literaturwissenschaft. Nach Christoph Großspietsch 2012 fehlt bisher „eine Untersuchung der textlichen Faktur" der Libretti Lichtenbergs (Großspietsch zit. n. Ehrig-Eggert: 12).

Lichtenbergs Trauerkantaten (1726-1746) wurden in kleiner Auflage für die damalige Darmstädter Hofgesellschaft gedruckt, von denen die Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt bis heute einige Kopien aufbewahrt. Die Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) hat ebenfalls einige von diesen Libretti online in der digitalen Musikbibliothek IMSLP publiziert. Wiedergaben dieser Kopien können auch im Darmstädter Staatsarchiv konsultiert werden. Die 1944-verschollenen Kopien entgingen durch ihre Auslagerung im Zweiten Weltkrieg der Zerstörung des Residenzschlosses, in welchem sich damals Archiv und Bibliothek befanden.

Die Mehrheit dieser Trauerkantaten wurden in Fraktur gedruckt und können leichter gelesen werden als die handschriftlichen Fassungen. Für jeden Verstorbenen, um den in diesen Trauerkantaten getrauert wird, gibt es mindestens eine Trauerkantate, die als gedruckte Fassung im Staatsarchiv aufbewahrt wurde. Weitere Texte Lichtenbergs, deren Transkriptionen dank Bernhart Schmitt in der ULB Darmstadt online verfügbar sind, sind durch die Partituren Graupners abschriftlich überliefert.

Aufgrund der Bescheidenheit Lichtenbergs, der seine mystischen Kantaten als „nicht auf der Höhe von den damaligen galanten Dichtern" betrachtete, und Graupner, der eine Vernichtung seiner eigenen Werke nach seinem Tod verlangte, sind diese Kantaten nach dem Tod von Ludwig VIII. 1768 allmählich in Vergessenheit geraten, obwohl sie niemals tatsächlich vernichtet wurden. Sein Nachfolger, Landgraf Ludwig IX., war gleichgültig gegenüber dem Kulturerbe des Hofs und konzentrierte sich hauptsächlich auf die militärische Entwicklung Darmstadts, wobei die Kantaten-Form nach 1768 durch die europäische Aufklärung als überholt betrachtet wurde.

## 3. Fragestellung.

Die vorliegende Untersuchung ist bestrebt, Lichtenbergs Trauergedichte als literarische Werke sui generis zu betrachten, um ihren Platz im damaligen geschichtlichen und literarischen Zeitgeist genauer bestimmen zu können, ohne ihre inhärente Originalität zu vernachlässigen. Diese Arbeit wird zudem versuchen, die rhetorischen und literarischen Techniken dieser Trauerkantaten zu entschlüsseln, dabei beispielsweise durch den Vergleich mit anderen Trauerkantaten des gleichen Zeitalters. U.a. soll es dabei um eine Kantate von Georg-Christian Lehms für den Erbprinzen Franz Ernest (1716), eine Trauerkantate von Joachim Zimmermann (1740) in Hamburg und eine Kantate von Christoph Bieler für den Landgrafen Ernst Ludwig (1739) gehen.

Diese literarische Untersuchung umfasst alle Trauerkantaten von Lichtenberg: Die Kantaten für die Erbprinzessin Charlotte (1726), die Gräfin Dorothea Friederike von Hanau (1731), den Kanzler Maskowsky (1732), den Landgrafen Ernst Ludwig (1739) und den Erbprinzen Johann Friedrich Carl (1746).

Sowohl eine literarische und philosophiegeschichtliche Perspektive von der Poesie Lichtenbergs als auch eine Analyse des literarischen Themas des Todes im damaligen Kontext wird dargelegt, um eine bessere Identifizierung ihrer eigentlichen poetischen Substanz zu gewinnen. Abschließend wird Lichtenbergs Poetik als philosophische Hermeneutik und Meditation im Vergleich mit u.a. Paulus' Parusie-Erwartung, Luthers Todestheologie und Heideggers Sein-zum-Tode in Betracht gezogen werden.

## 4. Darstellung der historischen Zeitepochen

Im Kontext einer historisch-orientierten Forschung ist es unmöglich Zeitepochen zu identifizieren, ohne enge Definitionen von diesen Zeitepochen zu formulieren. In Bezug darauf ist zum Beispiel der Begriff der „Aufklärung“ besonders problematisch. Dieser Begriff in der Forschung über Kantaten ist gewöhnlich auf ein rein-abendländisches, zivilisatorisches Erbe fokussiert, das gleichzeitig viele ideologisch-orientierte Vorurteile einbezieht. Die Entwicklung eines „Glaubens an die Allmacht des Verstandes“ könnte tatsächlich sowohl das Fortbestehen der Kantate verhindert, als ihre Gründung als Gattung ermöglicht haben. Auf diesen Grund habe ich beschlossen, Spenglers gleichzeitige Geistesepochen (1923: 72-75), die nachstehend wiedergegeben sind, als Hauptreferenz und „auctoritas“, um die Zeitepochen der vorliegenden Arbeit zu definieren. Der methodologische Vorteil von dieser historischen Gliederung ist doch, dass diese Geistesepochen aufgrund ihres wirklichen Sinnes und ihrer philosophischen Bedeutung definiert werden, ohne sich auf „rein-

abendländisches“ Vorurteile zu begrenzen. Diese historische Abgrenzung beruht sich auf kohärenten Bedeutungen, die ermöglichen, die Eigenschaften von Zeitepochen deutlicher zu identifizieren.
Auf diese Weise wird es wieder möglich, den Begriff einer „Aufklärung“ anzuwenden, weil seine Eigenschaften, im Kontext der Entwicklung von Zivilisationen, gleichzeitig eine sinnvolle Bedeutung in der Antike oder in anderen primitiven Zivilisationen haben konnte. Diese Gliederung wird doch nur als Referenz verwendet; ihre Anwendung soll gleichzeitig nicht verhindern, gegenüber Spenglers manchmal zu anthropozentrischen Theorien kritisch zu sein.

I. TAFEL „GLEICHZEITIGER“ GEISTESEPOCHEN

| INDISCHE KULTUR SEIT 1500 | ANTIKE KULTUR SEIT 1100 | ARABISCHE KULTUR SEIT CHR. | ABENDLÄNDISCHE KULTUR SEIT 900 |
|---|---|---|---|
| **FRÜHLING** | | | |
| *Landschaftlich-intuitiv. Mächtige Schöpfungen einer erwachenden traumschweren Seele. Überpersönliche Einheit und Fülle* | | | |
| 1. Geburt eines Mythos großen Stils als Ausdruck eines neuen Gottgefühls. Weltangst und Weltsehnsucht | | | |
| 1500–1200<br>Religion des Veda<br><br>Arische Heldensagen | 1100–800<br>Hellenisch-italische „demetrische“ Volksreligion<br>Olympischer Mythos<br><br>Homer<br><br>Herakles-, Theseussage | 0–300<br>Urchristentum<br>Mandäer, Marcion, Gnosis<br>Synkretismus [Mithras, Baale]<br><br>Evangelien<br>Apokalyptik<br>Christl., mazd., heidn. Legende | 900–1200<br>Germanischer Katholizismus<br>Edda [Baldr]<br>Bernhard v. Clairvaux, Joachim v. Floris, Franz v. Assisi<br>Volksepos [Siegfried],<br>Ritterepos [Gral]<br>Abendländ. Heiligenlegende |
| 2. Früheste mystisch-metaphysische Gestaltung des neuen Weltblickes. Hochscholastik | | | |
| In den ältesten Teilen der Veden enthalten | Älteste, nicht schriftl. Orphik, Etrusk. Disziplin<br>Nachwirkung: Hesiod Kosmogonien | Origenes [† 254], Plotin [† 269]<br>Mani [† 276], Jamblich [† 330]<br><br>Awesta, Talmud, Patristik | Thomas v. Aquino [† 1274]<br>Duns Scotus [† 1308]<br>Dante [† 1321], Eckart [† 1329]<br>Mystik und Scholastik |
| **SOMMER** | | | |
| *Reifende Bewußtheit. Früheste städtisch-bürgerliche und kritische Regungen* | | | |
| 3. Reformation: Innerhalb der Religion volksmäßige Auflehnung gegen die großen Formen der Frühzeit | | | |
| Brahmanas, älteste Elemente der Upanishaden [10./9. Jahrh.] | Orphische Bewegung<br>Dionysosreligion<br>„Religion des Numa“ [7. Jahrh.] | Augustinus [† 430]<br>Nestorianer [um 430]<br>Monophysiten [um 450]<br>Mazdak [um 500] | Nicolaus Cusanus [† 1464]<br>Hus [† 1415], Savonarola,<br>Karlstadt, Luther, Calvin [† 1564] |
| 4. Beginn einer rein philosophischen Fassung des Weltgefühls. Gegensatz idealistischer und realistischer Systeme | | | |
| In den Upanishaden enthalten | Die großen Vorsokratiker [6./5. Jahrh.] | Byzantinische, jüdische, syrische, koptische, persische Literatur des 6./7. Jahrh. | Galilei, Bacon, Descartes, Bruno, Boehme, Leibniz 16./17. Jahrh. |
| 5. Bildung einer neuen Mathematik. Konzeption der Zahl als Abbild und Inbegriff der Weltform | | | |
| Verschollen | Die Zahl als Größe [Maß]<br>[Geometrie, Arithmetik]<br>Pythagoreer seit 540 | Die unbestimmte Zahl<br>[Algebra]<br>Entwicklung unerforscht | Die Zahl als Funktion [Analysis]<br>Descartes, Pascal, Fermat um 1630<br>Newton, Leibniz um 1670 |
| 6. Puritanismus: Rationalistisch-mystische Verarmung des Religiösen | | | |
| Spuren in den Upanishaden | Pythagoreischer Bund seit 540 | Mohammed 622<br>Paulikianer, Bilderstürmer seit 650 | Englische Puritaner seit 1620<br>Französische Jansenisten seit 1640<br>[Port Royal] |

| INDISCHE KULTUR SEIT 1500 | ANTIKE KULTUR SEIT 1100 | ARABISCHE KULTUR SEIT CHR. | ABENDLÄNDISCHE KULTUR SEIT 900 |
|---|---|---|---|

## HERBST

*Großstädtische Intelligenz. Höhepunkt strenggeistiger Gestaltungskraft*

7. „Aufklärung": Glaube an die Allmacht des Verstandes. Kultus der „Natur". „Vernünftige Religion"

| | | | |
|---|---|---|---|
| Sutras; Sankhya; Buddha; Jüngere Upanishaden | Sophisten des 5. Jahrh. Sokrates [† 399] Demokrit [† um 360] | Mutaziliten Sufismus Nazzâm, Alkindi [um 830] | Englische Sensualisten [Locke] Französische Enzyklopädisten [Voltaire]; Rousseau |

8. Höhepunkt des mathematischen Denkens. Abklärung der Formenwelt der Zahlen

| | | | |
|---|---|---|---|
| Verschollen [Stellenwert. Null als Zahl] | Archytas [† 365], Plato [† 346] Eudoxos [† 355] [Kegelschnitte] | Unerforscht [Zahlentheorie, sphärische Trigonometrie] | Euler [† 1783], Lagrange [† 1813] Laplace [† 1827] [Infinitesimalproblem] |

9. Die großen abschließenden Systeme

| | | | |
|---|---|---|---|
| *des Idealismus:* Yoga. Vedanta<br>*der Erkenntnistheorie:* Vaiçeshika<br>*der Logik:* Nyaya | Plato [† 346]<br>Aristoteles [† 322] | Alfarabi [† 950]<br>Avicenna [† um 1000] | Goethe, Kant — Schelling, Hegel, Fichte |

## WINTER

*Anbruch der weltstädtischen Zivilisation. Erlöschen der seelischen Gestaltungskraft. Das Leben selbst wird problematisch. Ethisch-praktische Tendenzen eines irreligiösen und unmetaphysischen Weltstädtertums*

10. Materialistische Weltanschauung: Kultus der Wissenschaft, des Nutzens, des Glückes

| | | | |
|---|---|---|---|
| Sankhya, Tscharvaka [Lokoyata] | Kyniker, Cyrenaiker, letzte Sophisten [Pyrrhon] | Kommunistische, atheistische, epikureische Sekten der Abbassidenzeit Die „lauteren Brüder" | Bentham, Comte, Darwin, Spencer, Stirner, Marx, Feuerbach |

11. Ethisch-gesellschaftliche Lebensideale: Epoche der „Philosophie ohne Mathematik". Skepsis

| | | | |
|---|---|---|---|
| Strömungen der Buddhazeit | Hellenismus Epikur [† 270], Zenon [† 265] | Strömungen im Islam | Schopenhauer, Nietzsche Sozialismus, Anarchismus Hebbel, Wagner, Ibsen |

12. Innere Vollendung der mathematischen Formenwelt. Die abschließenden Gedanken

| | | | |
|---|---|---|---|
| Verschollen | Euklid, Apollonius um 300 Archimedes um 250 | Alchwarizmi 800, Ibn Kurra 850 Alkarchi, Albiruni 10. Jahrh. | Gauß [† 1855], Cauchy [† 1857] Riemann [† 1866] |

13. Sinken des abstrakten Denkertums zu einer fachwissenschaftlichen Katheder-Philosophie. Kompendienliteratur

| | | | |
|---|---|---|---|
| Die „sechs klassischen Systeme" | Akademie, Peripatos, Stoiker, Epikureer | Schulen von Bagdad und Basra | Kantianer „Logiker" und „Psychologen" |

14. Ausbreitung einer letzten Weltstimmung

| | | | |
|---|---|---|---|
| Der indische Buddhismus seit 500 | Der hellenistisch-römische Stoizismus seit 200 | Der praktische Fatalismus des Islam seit 1000 | Der ethische Sozialismus seit 1900 sich verbreitend |

5. Erzählperspektive

Im Rahmen der literarischen Analyse verwendet die vorliegende Arbeit einige theoretische Begriffe, die von Gérard Génette (1930-2018) definiert wurden, um Eigenschaften der Erzählung oder Diegese, als „Universum“ der Erzählung[5]. Gleichzeitig wird ebenfalls der Begriff des „lyrischen Ichs“ verwendet, den von Margarete Susman 1910 entwickelt wurde. Laut Susman besitzt das lyrische Ich eine *„Allgemeinheit, die das Lied im Munde jedes fühlenden Menschen, wenigstens eines gewissen Alters oder Standes, gleich angemessen erscheinen läßt“*. Diese poetische Form des Ichs würde „die ewige Form der Menschenseele“ verkörpern. Die Annäherung „der eigenen Zeit“ würde die Zeitlosigkeit dieses Begriffes doch schwieriger machen (1910: 17).
Beide Erzählperspektiven sind nicht ausschließlich, sondern komplementär. Während Génette direkt mit der Zeit der Diegese verbunden ist, öffnet der Begriff des lyrischen Ichs eine ewige, poetische Dimension, die unmittelbar mit der poetische Dimension von Lichtenbergs Kantaten verbunden ist. In Lichtenbergs Kantaten sind beide Perspektive relevant soweit Lichtenberg, als Autor, sowohl über historische Ereignisse und Feierlichkeiten als meta-historische symbolische Dimensionen oder post-mortem Auferstehungen des ewigen Himmelreichs. Génettes Erzählperspektive betrachtet die Zeit der Erzählung wie eine eigener „Mikrokosmos“, die nur mittelbar mit der historischen Zeit verbunden ist und in diesem Ausmaß genauso meta-historisch als Susmans Begriff des Lyrischen Ichs verstanden werden kann. Beide Autorne entwickeln doch ihre Begriffe in Bezug auf unterschiedliche Konzeptualisierungen der Narrativität.

5 http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp Web 29.01.2023.

# Die Ziele der Forschung in vierzehn Punkten.

## 1. Vorstellung von Johann Conrad Lichtenberg

Unter dem Einfluss von Erdmann Neumeisters gemischten madrigalischen Kantaten wird bei Johann Conrad Lichtenberg (1689-1751) eine besondere Form der Kantate zu einer neuen, möglicherweise eigenen poetischen Form entwickelt, die er durch eine besondere Empfindsamkeit und eine tiefe Spiritualität ausgestaltet. Außerdem ist er nicht nur als Dichter, sondern auch als Baumeister tätig.
Die künstlerische Entwicklung am Darmstädten Hof unter Ernst Ludwig ist nicht nur ein Höhepunkt für die Geschichte Darmstadts, sondern für die ganze Geschichte der Musik in Deutschland überhaupt: Christoph Graupner (1683-1760), der Komponist, für den Johann Conrad Lichtenberg seine Gedichte als Libretti schrieb, war ein der wichtigsten Komponisten des 18. Jahrhunderts. Es ist damals, zusammen mit Georg Philipp Telemann (1681-1767) höher angesehen als Johann Sebastian Bach, dessen Wiederentdeckung nur mit der Arbeit Gustav Mahlers (1860-1911) zu Beginn des 20. Jahrhunderts möglich wurde. In der Tat sind Graupner und Telemann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts berühmter als Johann Sebastian Bach (1685-1750) und erfahren mehr zeitgenössische Wertschätzung. Dieser Umstand ist eindeutig historischen Quellen in der musikwissenschaftlichen Literatur zu entnehmen.
Folglich wird deutlich, dass Lichtenberg für einen der wichtigsten Komponisten seiner Zeit jene Trauergedichte schrieb. Leider wurden diese danach niemals wissenschaftlich untersucht, um ihre besondere Poetik besser zu verstehen und offenzulegen.
Ein wichtiges Ziel meiner Arbeit ist deshalb, diese künstlerischen und poetischen Eigenschaften klarer verständlich zu machen, um die besondere poetische und philosophische Persönlichkeit von Lichtenberg darzustellen und eine neue Hermeneutik[6] zu entwickeln, um die Heftigkeit seiner Dichtung fühlbarer zu machen. Am Ende dieser Arbeit soll deutlich werden, dass dieser unauffällige Dichter, der sich hinter Graupners Kantaten versteckte, ein wichtiger Dichter des 18. Jahrhunderts war. Nur die teilweise unaufgeklärte Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts und das nachfolgende Vergessen, in dem die barocke Zeit allmählich geraten ist, können erklären, warum die Literatur, die Kunst und die Musik dieser Zeit so verkannt geblieben sind. Sie benötigen deswegen eine wissenschaftliche Wiederentdeckung, um als Kunstwerke verstanden zu werden.

6 Die Hermeneutik untersucht den Sinn im weiteren Sinn und ist nicht nur ein theologischer Begriff in Bezug auf biblischen Studien.

## 2. Lichtenberg und seine Zeit.

Lichtenbergs Zeitalter (1689-1751) bleibt von uns im 21. Jahrhundert verkannt. Die Analyse seiner Kantaten stellt deswegen eine Möglichkeit dar, dieses Zeitalter und seine Denkart besser zu verstehen.

Die Trauerkantaten wurden hauptsächlich für den Adel konzipiert. Viele Fragen in Bezug auf diesen Zusammenhang bleiben unbeantwortet. Die soziale Realität der Bevölkerung in Lichtenbergs Zeit bleibt weitgehend unbekannt und nicht erzählt, weil hauptsächlich nur die Wirklichkeit der höchsten Klasse als Geschichte erhalten wurde. Insofern soll vielleicht Lichtenbergs Position in der Gesellschaft als Vanitas relativiert werden, wenn seine Kantaten vielleicht nur das Produkt einer Standesgesellschaft sein konnten. Trotzdem war es das Ziel des Darmstädter Hofes unter Ernst Ludwig, die Kunst und eine relative religiöse Toleranz zu fördern; in diesem Sinne kann diese künstlerische Produktion als Wohltätigkeit betrachtet werden. Dennoch ist diese Zeit das Ergebnis einer Tradition, die mit sich eine große Menge an Vorurteilen bringt. Eine weitere Untersuchung der besonderen Vorurteile dieses Zeitalters, könnte auch ein neues Licht auf das Verständnis der Kantaten werfen. Als Dichter und Künstler sollte Lichtenberg kritisch gegenüber jener Tradition und den Vorurteilen seiner Vorfahren sein. In diesem Sinne könnte sein kritischer Standpunkt dazu beigetragen haben, eine neue künstlerische Form zu entwickeln.

Ein besseres Verständnis dieser Gesellschaft und ihrer Zeit ermöglicht gleichzeitig ein besseres Verständnis des psychologischen Phänomens, das sich hinter dieser Literatur verbirgt. Eine weitere Analyse von Lichtenbergs Kantaten in diese Richtung könnte in Bezug darauf Antworten bringen, wo die musikwissenschaftliche Forschung Vorurteile nur reproduziert, und verhindert, dass kritische Fragen gestellt werden können. Ein Zeitalter dahingegen zu untersuchen, bedeutet die damalige Gesellschaft in ihrer eigenen Komplexität besser verstehen zu können, um ihrer Bedeutung für unsere Zeit mit einer neuen Perspektive zu betrachten.

## 3. Lichtenberg und die Spiritualität

Es ist unklar, welchen spirituellen Standpunkt Lichtenberg gegebenenfalls hatte, und es gibt viele Streitigkeiten zwischen musikwissenschaftlichen Forschern darüber. Allerdings scheint es doch so, dass Lichtenberg seinen eigenen Standpunkt in Bezug auf die Spiritualität hatte und definitiv nicht als un-nuancierte Ideologie (entweder der lutherischen Orthodoxie oder des Pietismus) verstanden werden kann.

Lichtenbergs Poetik soll auch als Instrument seiner spirituellen Position verstanden werden, sofern seine Gedichte sein spirituelles Leben in seiner eigenen Subtilität ausdrücken können. Lichtenberg bietet eine spirituelle Erfahrung in seinen Kantaten, die es wert ist, sie zu beschreiben und einzuordnen. Lichtenberg hatte wahrscheinlich keine Bestrebungen, die Gesellschaft zu verändern, wie zum Beispiel Luther sie hatte, oder eine neue Bewegung zu gründen. Jedoch kann seine Persönlichkeit zweifellos mit dem Verständnis seiner seine Poetik als Ausdruck seiner Spiritualität besser nachvollzogen werden. Insofern diese Poetik besonders originell zu sein scheint, stellt sich die Frage, wie ist es möglich, diese zu beschreiben. Es stellt sich die Frage, ob Lichtenberg an einer christlichen poetischen Tradition teilnahm oder vielmehr durch die Literatur seiner Zeit beeinflusst wurde.

Die Untersuchung der Kantaten sollte beitragen, Lichtenbergs spirituelle Erfahrung besser charakterisieren zu können. Lichtenbergs Standpunkt scheint besonders widersprüchlich zu sein und keine deutliche Definition zu ermöglichen. Dieser könnte lediglich eine Mischung aus Pietismus und sogenannter lutherischer Orthodoxie, aber ebenfalls den Einfluss der damaligen Literatur andere Ideen erhalten zu haben. Die mathematische Wissenschaft in Bezug auf die unsagbare Spiritualität spielte für Lichtenberg eine entscheidende Rolle. Lichtenberg könnte gleichzeitig die Wissenschaft nur als göttliche Kreation verstanden haben oder betrachtet haben, dass die Wissenschaft einigermaßen seine Spiritualität verhinderte. Eine ausführliche Untersuchung von diesen Fragen könnte sehr hilfreich sein, um seinen spirituellen Standpunkt besser zu verstehen.

## 4. Die Bedeutung der Trauer in Lichtenbergs Kantaten

In der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts hat die Trauer eine andere Bedeutung als im 21. Jahrhundert. Es soll ebenfalls das Ziel dieser Forschung sein, die vergessene Bedeutung dieser Trauer besser zu definieren und zu verstehen. Es stellt sich dabei die Frage, in welchem Verhältnis die Trauer zu der Bedeutung des Lebens in der Gesellschaft stand, im Wissen, dass die Trauer, ohne unsere heutigen medizinischen Entwicklungen, in der Gesellschaft viel tiefer verankert ist.

Die Bedeutung der Trauer für den Dichter Lichtenberg teilte möglicherweise das gleiche Verständnis wie andere Zeitgenossen. Das Sterben in einer durch den Tod besonders geprägten Gesellschaft könnte wichtiger als das Leben gewesen worden. Diese Tatsache könnte es schwierig gemacht hat, noch einen Sinn für das irdische Leben zu empfinden, wenn dem Leben nach dem Tod doch eine höhere Bedeutung beigemessen wurde.

Die Trauer hatte eine besondere künstlerische Bedeutung im Rahmen der gemischten madrigalischen Kantaten, aber auch innerhalb der Kantate als Kunstwerk, und wurde somit allmählich wie eine ästhetische Erfahrung verstanden.

Die literarische Trauer wurde auf eine problematische Art vielfach psychologisiert. Die künstlerische Erfahrung von Lichtenbergs Trauerkantaten könnte mehr psychologisch als künstlerisch oder mehr künstlerisch als psychologisch gewesen sein. Die Erfahrung der Trauerarbeit[7], falls vorhanden, könnte die künstlerischen, mystische oder poetische Erfahrung verhindert aber auch ermöglicht haben.

7 Der Begriff „Trauerarbeit“ bezeichnet hier eine rein psychologische Arbeit der Trauer, die das Verständnis einer spirituellen Bedeutung verhindern kann. Ein rein spirituelles Verständnis sollte keine Trauerarbeit mehr benötigen.

## 5. Die stilistischen Merkmale von Lichtenbergs Poetik

Es scheint schlichtweg nicht möglich, Lichtenbergs Trauergedichte literarisch zu untersuchen und die stilistischen Merkmale von Lichtenbergs Poetik zu verstehen, ohne eine strikte Analyse der Trauerkantaten als Dichtung zu entwickeln.

Lichtenbergs Stil könnte sehr anders als dieser von anderen Dichtern sein, die Trauerkantaten geschrieben haben und von Erdmann Neumeister beeinflusst wurden.

Die Struktur seiner Trauerkantaten könnte eine neue Entwicklung der Kunst am Darmstädten Hof oder der Kantate im Allgemeinen darstellen.

Die Reime seiner Kantaten könnte eine rein funktionelle Rolle mit einer metaphorischen Bedeutung gespielt haben, in der gewisse Elemente einer Zeit sich widerspiegeln konnten, in der dem Schicksal als Zwangsläufigkeit eine hohe Bedeutung beigemessen konnte. Die Alliterationen und die Assonanzen könnte damit eine besondere Rolle, um eine spezifische Bedeutung auszudrücken oder zu verstärken.

Die poetischen Schreibtechniken könnten dementsprechend eine besondere Rolle für die Spiritualität seines Werkes gespielt haben, um einen besonders poetischen und emotionalen Eindruck zu verursachen. Lichtenbergs Trauerkantaten stellen ein literarisch vielschichtiges Material, das niemals rein literarisch untersucht wurde, um die subtile Dimension ihrer poetischen Reichweite zu enthüllen.

## 6. Die ununtersuchten Libretti

Einer der Hauptauslöser dieser Forschung ist das Zitat von Christoph Großpietsch, das thematisiert, dass noch „eine Untersuchung der textlichen Faktur“ der Libretti Lichtenbergs fehle. Diese textliche Faktur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Rahmen der musikalischen Kantate hatte doch keinen Grund als nebensächlich betrachtet zu werden.

Das allmähliche Verschwinden der Kantate als poetische Form aber auch der Kantaten Lichtenbergs in der kollektiven Erinnerung könnte viele unterschiedliche Ursachen haben. Ihre Bedeutung könnte allmählich nicht mehr verständlich für die Menschen nach Lichtenbergs Zeitalter gewesen worden.

Lichtenbergs literarische Position im 18. Jahrhundert bleibt besonders rätselhaft. Es scheint, dass er in der Gesellschaft als Dichter anerkannt wurde, aber dass ihn die literarische Welt allmählich vergessen hat. Lichtenberg könnte zu viel Eitelkeit in seiner eigenen Kunst empfunden haben, um diese noch als Spuren seiner literarischen Werke zu lassen, um diese durch Georg Christoph Lichtenbergs Werke übermitteln zu lassen.

## 7. Die Frage des Einflusses des Pietismus

Johann Conrad Lichtenberg studiert mit August Francke in Halle (Saale), bevor er Prediger wird. Dabei ist zu bemerken, dass Lichtenberg von Francke beeinflusst ist, obschon ohne selbst ein Pietist zu sein. Für einige Forscher scheint es unmöglich, dass Lichtenberg überhaupt Pietist gewesen sein konnte, und er sollte deswegen ausschließlich als lutherisch-orthodox betrachtet werden: Eine Annahme, die doch aufgrund dieser Verbindung mit Francke zu versprechen ist.

Diese Position von Lichtenberg soll durch eine Analyse seiner Kantaten weiter erarbeitet werden. Lichtenbergs Spiritualität ist möglicherweise zu breit, um leicht kategorisiert zu werden. Er teilt zwar die Idee einer vertieften Spiritualität und einer Kritik des weltlichen Lebens mit dem Pietismus, doch scheinen viele typische pietistische Eigenschaften in seiner Dichtung abwesend zu sein. Eine weitere Erforschung dieser Eigenschaften im Vergleich mit der pietistischen Bewegung ist relevant, um sein Denken besser verstehen zu erkunden, und verstehen zu können, ob Lichtenberg überhaupt dem Pietismus zuordenbar ist, oder ob es überhaupt sinnvoll zu sagen wäre, dass er durch den Pietismus beeinflusst wurde, wenn er sich diesem nicht ausdrücklich anschloss.

Weiterhin soll untersucht werden, ob Lichtenberg tatsächlich lutherisch-orthodox war. Dieser Begriff scheint doch nur schwierig mit einer bedeutungsvollen Definition verdeutlicht werden können, wenn diesen nur als Synonym von Starrheit und Konservatismus verstanden werden kann. Lichtenberg schrieb sicherlich seine Dichtung mit seinem eigenen Stil, die Teil einer spezifischen spirituellen oder literarischen Bewegung sein konnte. Dementsprechend könnte Begriffe wie Pietismus und lutherischer Orthodoxie nur das unwissenschaftliche Erbe früherer Forschung sein, die tatsächlich unmöglich machen, Lichtenbergs Poesie im Licht von ihrer eigentlichen Integrität zu verstehen. Der lutherische Traditionalismus könnte wohl behaupten, eine gewisse Spiritualität oder als Ziel zu haben, aber tatsächlich nur eine reine moralische Starrheit fördern.

Weil Poesie und starre Definitionen nicht miteinander vereinbar sind, stellt sich die Frage ob es überhaupt eine Möglichkeit in Lichtenbergs Dichtung gibt, seinen spirituellen Standpunkt identifizieren zu können. Es ist offensichtlich das Ziel dieser Forschung, diese spirituelle Position deutlicher zu verstehen, aber möglicherweise ist das Ziel der Poesie auch das Infragestellen und Überholen ungeeigneter Definitionen. In dieser Arbeit wird der Versuch gewagt eine geeignete Definition und ein sinnvolleres Verständnis seiner Poesie zu bilden, um seinen Werken mit dem Interesse zu begegnen, das ihnen lange in der Forschung verwehrt blieb.

## 8. Das Problem des Humanismus.

Der Begriff „madrigalisch“ in gemischte madrigalische Kantaten birgt humanistische Untertöne. Der Madrigalismus hat seinen mythologischen Ursprung in der Dichtung Francesco Petrarcas im 18. Jahrhundert. In der Tat hatten die musikalischen Madrigale im 15. Jahrhunderts in Italien sehr wenig mit Petrarca zu tun, aber sie haben eine Art Tradition begründet, die sich durch einen originellen Rhythmus charakterisiert, der in der Musik von Graupner wieder gefunden werden kann. Inwiefern Lichtenbergs Dichtung als typisch madrigalisch identifiziert werden kann, bleibt noch zu erklären. Diese Forschung wird die rhythmischen Motive seiner Dichtung näher beobachten.

Inwiefern Lichtenberg und seine Dichtung wirklich humanistisch waren, ist eine weitere Frage, die sich stellt. Die humanistische Bewegung hatte ihren Fokus mehr auf der Menschheit und interessierte sich wenig für die Mystik. Im Gegensatz dazu, glaubt Lichtenberg an ein Leben nach dem Tod und suchte beständig ein künstlerisches Ideal, das spezifisch zu dem Darmstädter Hof passt.

Vielmehr scheint es ein Missverständnis zu sein, einfach, weil Petrarca als Begründer der humanistischen Bewegung betrachtet wird, obwohl die madrigalische Tradition nur marginal etwas mit der Dichtung von Petrarca zu tun hat.

Lichtenbergs Metaphysik scheint stattdessen die biblischen Werte des Lebens nach dem Tod zu ehren, auch wenn deutlich wird, dass der biblische Text selbst nicht so viel Achtung für die weltliche Überheblichkeit hat. Vielleicht gibt es Menschen, die denken, dass der Begriff von Kultur unbedingt mit Humanismus verbunden sein müsse, und vielleicht war diese Idee im Zeitgeist des 18. Jahrhunderts noch präsent. Trotzdem können in Lichtenbergs Trauerkantaten keine Verweise auf die antike Literatur gefunden werden. Die lateinische Sprache war damals zwar weit verbreitet, aber sie war lediglich die Sprache der katholischen Bibel und eines intellektuellen, wissenschaftlichen und philosophischen Erbes. Lichtenberg versuchte nicht mehr mit der heidnischen Literatur des Altertums sich auseinanderzusetzen, wie es bei Petrarca der Fall war. Es könnte dennoch fruchtbar sein, ob es in der Dichtung Lichtenbergs überhaupt humanistische Werte gibt, selbst wenn humanistische Ideale darin, sehr unwahrscheinlich scheinen.

Es könnte gleichzeitig sinnvoll sein, zu untersuchen, inwiefern Lichtenbergs Dichtung antihumanistischen Werte einschließen könnte, und welche Argumentationen in seinen philosophischen Überlegungen angeführt wurden, um diese Hypothese zu stützen.

## 9. Der Einfluss des galanten Stiles von Menantes (u.a.)

Es bleibt noch zu erklären, wie Lichtenberg vom galanten Stil beeinflusst wurde und inwiefern er sich von dieser Bewegung differenziert. Lichtenberg, in seiner Bescheidenheit, könnte gedacht haben, dass er als Dichter nicht gut genug war, um mit diesen Dichtern rivalisieren zu können. Es könnte hilfreich sein, eine komparative Analyse von Lichtenbergs Dichtung mit Menantes Beschreibung des galanten Stiles zu entwickeln. Ob es andere möglichen Einflüsse für Lichtenbergs Dichtung gab, könnte sich durch verschiedene Aspekte seiner Poetik klären lassen.

Ein anderer wichtiger Faktor ist auch der Einfluss Erdmann Neumeisters, sowohl für die „galante Poesie" als für Lichtenberg. Es ist möglich, dass Neumeister ein allgemeiner Einfluss auf die Literatur seiner Zeit war. Dabei wurde eine wirklich präzise Stilrichtung definiert, weil viele Schriftsteller von ihm beeinflusst wurden, jedoch dabei nicht immer mit höchster literarischer Qualität. Es wird hingegen deutlich, dass Lichtenberg von der Theologie Neumeisters beeinflusst wurde. Jedoch hat Lichtenberg eventuell eine ganz andere Erfahrung mit seiner Dichtung ermöglicht, die in dieser Intensität nicht in Neumeisters Dichtung zu finden ist.

Das Buch von Menantes zur „galanten Poesie" ist besonders nützlich, um Lichtenbergs literarischen Zeitgeist verstehen zu können, darüber hinaus gibt es allerdings weitere Werke, die dienlich sein könnten, den Zeitgeist besser zu verstehen und die Poetik von Lichtenberg zutreffend zu erforschen. Das Problem mit der literaturwissenschaftlichen Literatur des 18. Jahrhunderts ist jedoch, dass sie in der Regel zu pompös und von der literarischen Wirklichkeit entfernt war, um sich mit Poesie wie der Lichtenbergs zu befassen. Eine Erforschung der literarischen Traktate der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lohnt sich dennoch, um den literarischen Zusammenhang von Lichtenbergs Trauerkantaten besser verstehen zu können.

Ob und wie Lichtenberg wirklich als Dichter und nicht nur als Librettist (wie er so oft in der musikwissenschaftlichen Literatur betrachtet ist) betrachtet werden kann, bleibt zu diskutieren und zu bestätigen, um Lichtenberg als Dichter einer eigenen Poetik aufzeigen zu können.

## 10. Das Trauerspiel als Archäologie der Trauerkantate.

In der Geschichte der deutschen Literatur kann bereits im Luthertum mit dem Trauerspiel eine Erfahrung der Trauer gefunden werden, bevor die Trauerkantaten existieren. Beim Lesen des Traktats Walter Benjamins „Ursprung des Trauerspiels" fällt auf, dass das Trauerspiel Ähnlichkeiten mit der Trauerkantate aufweist, ohne die gleiche literarische Form zu besitzen.

Die Helden beider Gattungen sind beispielsweise immer Adlige, und zeichnen ein Bild in dem der Tod den Adel überkommen kann. Auch die Beziehung mit der griechischen Tragödie könnte hierbei von Interesse sein, um zu verstehen, ob jene Idee der Tragödie überhaupt in den Trauerkantaten gefunden werden kann. Der Chor der Trauerkantaten könnte in diesem Zusammenhang mit dem Chor der antiken Tragödie verglichen werden. Lichtenbergs Ironie könnte auch manchmal komische Elemente des Trauerspiels entliehen haben.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist auch der Einsatz spezifischer literarischer Trauerformen, die gleichzeitig im Trauerspiel und in den Trauerkantaten gefunden werden können. Das Trauerspiel scheint insbesondere von einem Zeitgeist abzuhängen, zu dem der Zeitgeist Lichtenbergs und das Verständnis der Trauer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einem Zusammenhang stehen könnte. Das Trauerspiel und die Trauerkantate illustrieren sicherlich historische Änderungen in den literarischen Formen ihrer Zeit.

Das Trauerspiel bedient sich, ebenso wie Lichtenberg, unter anderem an Motiven wie Emblemen. Ein ganzheitliches Verständnis der symbolischen Bedeutung der „Trauerliteratur" bleibt vermutlich hinter diesen literarischen Formen versteckt.

Zu untersuchen, wie die Trauer in den Trauerkantaten inszeniert wurde und wie diese Inszenierung mit der spirituellen Innerlichkeit verbunden wurde, könnte auch ertragreich sein, um die symbolische Perspektive der Trauerkantaten zu erklären. Vielleicht könnten die Trauerkantaten durch diese Perspektive eine ganz andere Bedeutung finden, weil Lichtenberg beispielsweise beständig das weltliche Leben kritisiert. Für Lichtenberg könnte es implizit gewesen worden, dass diese Inszenierung als reines Aussehen überwunden werden sollte. Eine kohärente Kritik dieser Inszenierung könnte eine Umkehrung der allgemeinen Bedeutung der Trauerkantaten ermöglicht haben, die eine platonische Interpretation dieser Trauerkantaten enthüllen würde.

Dieser Vergleich erscheint zutreffend, um die interpretative Perspektive zu verstehen, zu der die Trauerkantaten gehören.

## 11. Die Bedeutung der Politik in Lichtenbergs Kantaten

Es bleibt noch zu erklären, wie genau der politische Zusammenhang des Darmstädter Hofs und des politischen Inhalts der Trauerkantaten Lichtenbergs sich gestaltet.

Lichtenberg war nie wirklich besonders politisch, jedoch konnte er nicht in seinen Elogen die politischen Tugenden des Landgrafen oder des Kanzlers nicht ignorieren, weil sie wichtig für das Organisation der Gesellschaft und die Sicherheit der Bevölkerung waren.

Diese politische Dimension und der externe Einfluss der politischen Welt und der politischen Situation von Darmstadt, die regelmäßig durch Kriege und Zerstörungen das Opfer von politischer Unbeständigkeit war, soll mit der Spiritualität interferiert haben. Die Angst des Todes in Lichtenbergs Kantaten könnte auch mit der Angst der politischen Unbeständigkeit verbunden sein. Diese Überwindung der Todesangst könnte eine neue Kraft bringen, um diese politische Unbeständigkeit zu überwinden. Die Trauerkantaten hatten möglicherweise als Aufgabe, eine politische Nachricht für die Bevölkerung oder ist der Adressat nur der Adel mitzuteilen.

Die Trauerkantaten für Ernst Ludwig werden im Rahmen dieser Arbeit auch mit den Trauerkantaten für den Kaiser Karl VI verglichen. Die politischen Kantaten von unterschiedlichen Dichten zwischen 1726 und 1746 könnte gemeinsame Eigenschaften teilen, aber vielleicht gab es auch in Darmstadt eine spezifische politische Philosophie mit einer einzigartigen Sichtweise, die nur dort gefunden werden konnte.

Es ist auch möglich, dass Lichtenberg niemals den Raum hatte, um einen politischen Standpunkt auszudrücken, sondern dass er nur ein Dichter war, der sich um die Schönheit seiner Kunst bemühte, ohne es zu wagen, seine eigene politische Sicht in der Gesellschaft verlauten zu lassen. Lichtenbergs spirituelle Hingabe könnte eine Vertiefung des inneren Lebens ohne Beziehung mit dem empirischen Leben bedeutet haben oder nicht unbedingt mit einer politischen Haltung verbunden werden.

## 12. Die parallelen Trauerkantaten von Christoph Bieler in Gießen für Ernst Ludwig

Zum Tode Ernst Ludwigs im Jahre 1739 wurden nicht nur von Lichtenberg in Darmstadt Trauerkantaten verfasst, sondern auch bei Christoph Bieler in Gießen. Eine gedruckte Kopie dieser Kantaten kann im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt konsultiert werden.

Sehr wenige literarische Quellen wurden über Christoph Bieler geschrieben, und jene Kantaten werfen die Frage auf, ob auch in Gießen ähnliche wie in Darmstadt bei Lichtenberg und Graupner komponiert wurden.

Nach einer ersten Lesung scheinen diese Kantaten nicht so komplex aufgebaut zu sein wie Lichtenbergs Trauerkantaten, jedoch bilden sie einen relevanten Vergleichspunkt, um besser verstehen zu können, ob ähnliche Trauerkantaten in der gleichen Gegend geschrieben wurden, die Lichtenbergs Trauerkantaten ähneln, und ob vielleicht andere Dichter in Hessen die gleiche literarische Empfindlichkeit mit Lichtenberg teilten.

In Bezug darauf sind im Besonderen zwei Punkte wichtig: der geografische Aspekt und der stilistische Aspekt.  Es bleibt zu verdeutlichen, was die stilistischen Eigenschaften dieser Trauerkantaten sind und wie sie sich von Lichtenbergs Kantaten unterschieden. Es ist auch unklar, was genau die Beziehung zwischen Bieler in Gießen und Ernst Ludwig in Darmstadt war, abgesehen von der Tatsache, dass Ernst Ludwig die Regierung Hessens verkörperte. Es stellt sich die Frage, ob sie vom Pietismus beeinflusst worden oder ob diese Kantaten, in einer ähnlichen Art simpler wie Lehms Kantaten in Darmstadt zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren.

Es könnte auch sehr interessant sein, weitere Trauerkantaten zu finden, die zum Tod von Ernst Ludwig von anderen Dichtern als Lichtenberg geschrieben wurden. Ernst Ludwig hat zum Beispiel lange in Frankreich gelebt und die Familie von Hessen-Darmstadt war mit vielen Adelshäusern Menschen in ganz Europa verwandt. Die zahlreichen Briefe, die zu Ernst Ludwigs Tod versendet wurden, zeugen davon.

## 13. Die Affekte und Lichtenbergs Kantaten

In der musikwissenschaftlichen Literatur der Barockmusik wurden die Affekte bei Johann Mattheson (1681-1764) theoretisiert. Die Theorie ist vorwiegend in seinem 1739 veröffentlichten Buch „Der vollkommene Kapellmeister" zusammengefasst und wird schon in seinen vorherigen Büchern entwickelt. Johann Mattheson war Theoretiker, Komponist, Diplomat, aber auch Schriftsteller und könnte damit helfen, Lichtenbergs Trauerkantaten in ihrem historischen literarischen Rahmen besser zu verstehen. Dabei wird sich zeigen, ob Matthesons Bücher gut geeignet sind, um diese Affekte in einem literarischen Rahmen zu klären. Möglicherweise existieren auch weitere Traktate anderer Theoretiker, die diese Affekte in einem literarischen Zusammenhang ausführlicher erklären könnten.

Die Theorie der Affekte wurde bereits in Versailles im 17. Jahrhundert entwickelt und beeinflusste danach, nicht nur Ernst Ludwig, der seiner Jugend dorthin reiste, sondern ganz Europa. Dies geschah, obwohl die Affekte bereits zuvor bei Aristoteles und Descartes philosophisch untersucht wurden. Dabei wurden diese Überlegungen jedoch nicht mit künstlerischem Schaffen in einem Kontext betrachtet. Der Hof von Versailles war für Ernst Ludwig stets das Vorbild seines Hofs. Es ist nicht klar, inwiefern Lichtenberg unmittelbar von Ernst Ludwig oder anderen beeinflusst wurde. Vielleicht würde er zwischen 1726 und 1746 am Darmstädter Hof nicht ernst genommen worden, ohne seine Dichtung mit einem Verweis auf diese Affekte zu schreiben.

Allerdings sind nicht nur Theoretiker dazu in der Lage, diese Affekte zu erklären. Eine Analyse der Emotionen, die in Lichtenbergs Kantaten ausgedrückt werden, könnte ebenfalls zu dieser Untersuchung beitragen. Lichtenberg könnte diese Affekte wie eine literarische Technik verwendet haben, um den Zuhörer von der Richtigkeit seines Standpunktes zu überzeugen. Diese Affekte könnten dazu ihren Platz in den rhetorischen und narrativen Entwicklungen dieser Trauerkantaten finden, um einen Gegenpunkt zum himmlischen Leben zu entwickeln. Es stellt sich die Frage, ob es auch ein Verhältnis zwischen dem galanten Einfluss und der Verwendung dieser Affekte in den Trauerkantaten gab.

In jedem Fall können die Affekte in der literarischen Analyse der Dichtung Lichtenbergs nicht ignoriert werden, weil sie in diesem spezifischen Zusammenhang eine besondere Bedeutung tragen.

## 14. Lichtenbergs Kantaten als meta-historische Philosophie des Todes

Lichtenbergs Kantaten können vielleicht noch eine Bedeutung für den Leser respektive den Zuhörer im 21. Jahrhundert haben, ohne in einer historischen Starrheit gefangen zu bleiben. Die musikwissenschaftliche Forschung hat mit der Wiedergeburt der Barockmusik die Erfahrung der musikalischen Kantaten als eine rein historische Erfahrung verstanden und definiert.

Die Frage nach der Aktualität der Dichtung Lichtenbergs wird der letzten theoretischen Abschnitt dieser Arbeit sein, weil sie voraussetzt, dass die anderen unterschiedlichen literarischen Aspekte ausgeführt wurden, um eine Kontextualisierung in der Gegenwart zu ermöglichen.

Diese Bedeutung kann sich sowohl inhaltlich als auch rein formal widerspiegeln. Einerseits könnten Lichtenbergs literarische Techniken noch einen Sinn für die heutige Dichtung haben, andererseits könnten seine Trauerkantaten eine hermeneutisch erweiterte Bedeutung umfassen, die in der Gegenwart einen neuen Sinn trägt.

Diese Hypothese stellt die Frage, ob wir die Gefühle und die Sorgen in Lichtenbergs Kantaten heutzutage teilen können, oder ob diese Emotionen und poetische Formen nur einen Eindruck erzeugen, der ausschließlich mit der Vergangenheit assoziiert wird. Diese Frage ist nicht nur mit dem Sinn verbunden, sondern auch mit den Bedingungen einer Rezeption der Kantaten Lichtenbergs in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts. Diese Trauerkantaten könnten dank ihrer philosophischen Bedeutung oder ihrer poetischen Form heutzutage noch eine Rezeption als bedeutungsvolle Poesie ermöglichen. Es stellt sich deutlich die Frage, worin der Sinn liegt, heute diese Trauerkantaten zu lesen, und warum sie noch auf den Zuhörer oder Leser einen poetischen Eindruck machen könnten, der mehr als rein historisch und/oder moralistisch ist. Letztendlich ist der Prozess dieser Rezeption genau das Abenteuer nach dem Leben, das ständig in diesen Trauerkantaten erzählt wird.

# Teil I: Kultureller und historischer Hintergrund.

## 1. Geschichtlicher Zusammenhang.

### A. Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667-1739).

1678 stirbt Landgraf Ludwig VI. und auch sein Sohn und Nachfolger Ludwig VII. Ernst Ludwig, der älteste Sohn aus Ludwig VI. zweiter Ehe, war damals nur zehn Jahre alt. Seine Mutter Elisabeth Dorothea sorgt deswegen bis zu Ernst Ludwigs Volljährigkeit für die Regenschaft (Battenberg 1980: 206). 1685 reiste Ernst Ludwig nach Paris, wo er musikalische Komposition studierte und Lullys Aufführungen beiwohnte. Der französische Stil übt folglich einen großen Einfluss auf den Darmstädter Hof aus. Ernst Ludwigs erste Regierungsjahre ab 1688 wird aber von Kriegen mit den Franzosen und Ludwig XIV. beeinträchtigt (ebd. 212). Diese Barockzeit ist dennoch eine Zeit der Pracht und großartiger Kunstproduktion, weil Ernst Ludwig vielfältig begabt ist und ein leidenschaftliches politisches und administratives Engagement für das Bauen, Theater, Kunst und Jagd entwickelt (ebd. 216). Laut Diehl zeigte Ernst Ludwig ebenfalls eine große Begeisterung für die Dichtkunst, wovon eine „Anzahl von Dichtungen" zeugen (1910: 74). Die landgräfliche Liebe zur Poesie könnte auch die besondere Bedeutung von Lichtenbergs Dichtkunst erklären.
Der Landgraf entwickelte ebenfalls eine „geistig-religiöse Toleranz" – beispielsweise gegenüber dem Judentum – als Grundelement seiner Politik (ebd. 218). Die verschiedenen Hofmaler haben einen Eindruck „vom farbenfrohen Barockleben" in Darmstadt überliefert (ebd. 245, 246).
Zu dieser prachtvollen Politik gehört das riesige Projekt des Schlossbaus mit dem französischen Baumeister Louis Remy Rouge De La Fosse, der 1714 als „Major-Ingenieur und Oberbaumeister in die Dienste des Landgrafen" tritt (Müller 1929: 70). Dieses Projekt ist eine Notwendigkeit nach den französischen Raubkriegen von 1688-1693 und der nachfolgenden Abwesenheit des landgräflichen Hofs in Darmstadt bis 1698 (ebd. 61). Auch der Brand im Schloss 1715, dessen zerstörter Teil 1715-1716 wieder gebaut wurde, rechtfertigte den Bau (Diehl 1910: 72-73). Der vollständige Aufbau (insbesondere des inneren Schlosses) wird nach De La Fosses Tod 1726 niemals fertiggestellt, obwohl der Teil, der "nach dem Markt zu steht" 1727 fertig wurde (ebd.). Weil De La Fosse des Weiteren aus römischer Religion ist, wird er nur „bei Fackeln ohne Sermon [und ohne Trauerkantate] in der lutherischen Stadtkirche begraben" (Müller 1929: 78). Die Diskrepanz zwischen den Religionen, sowie die ökonomischen Schwierigkeiten der Folgen des französischen Raubkrieges, könnten deswegen Ernst Ludwigs „von der französischen, katholischen Kultur beeinflussten" Projekte verhindert und seine finanziellen Verluste verschlimmert haben.

Möglicherweise wäre es tatsächlich für den Landgrafen pragmatischer gewesen, Johann Conrad Lichtenberg als Baumeister zu wählen, um das Schloss erfolgreich und vollständig rekonstruieren zu können.
Ernst Ludwigs übermäßige Leidenschaft für die Jagd, trotz einer Begrenzung zu einem bestimmten Hirschtyp, wurde nicht nur von Predigern (und besonders unter pietistischen Predigern wie dem Begründer des Darmstädter Waisenhauses, Eberhard Philipp Zühl) stark kritisiert, sondern zerstörte auch das Land und die Möglichkeiten der Bauern, für die Versorgung mit Lebensmitteln zu versorgen. Letzteres verursachte eine Auswanderung von ungefähr 1000 Personen nach Ungarn verursachte und die Armut sowie die Schulden der Landgrafschaft verschärften sich weiter deutlich (Diehl 1910: 56-65).
Der Landgraf Ernst Ludwig starb am. 12. September 1739, im Forsthaus seines Jagdschlosses Jägerburg, nachdem er „den Hofrat Schmidt aus Jena „etlicher chemischer Angelegenheiten wegen nach Darmstadt" reisen ließ" (Müller 1929: 86), mit ungefähr „4 Millionen Gulden verschuldete Staatskasse, wobei die ungedeckten Ausgaben der geheimen Kabinettskasse in Höhe von weiteren 2 Millionen noch nicht mit gerechnet sind" (Battenberg 1980: 249). Am 14. September schreibt sein Sohn Ludwig VIII. einen Brief[8], in dem er die Regierungsverantwortung übernimmt, und ordnet eine verpflichtende landesweite Trauer an, die ein ganzes Jahr dauert (Schmitt 447/23 2014: 5).

**B. Der Komponist Christoph Graupner (1683-1760), Ernst Ludwig und Lichtenberg.**

Christoph Graupner studiert ab 1696 an der Leipziger Thomasschule mit Schelle, Heinichen und dem Schriftsteller und Komponist Kuhnau (Anonym 2002: 1525). Er lernt dort die Komponisten Fasch, Grünewald und Telemann kennen (ebd. 1525). Von 1703 bis zur schwedischen Besetzung Leipzigs 1705/1706 studiert er Jura und geht dann nach Hamburg, wo er Opern komponiert (ebd. 1526). In Hamburg lernt er den Landgrafen Ernst Ludwig kennen, der ihn als Vice-Kapellmeister und danach als Kapellmeister engagiert (Oswald 2004: 3, 4), er arbeitet danach von 1709 bis 1754 am Darmstädter Hof als Komponist. Seine Kirchen- und Theaterkompositionen werden „für eine der vorzüglichsten" in Deutschland gehalten (ebd. 4). Landgraf Ernst Ludwig verkörpert für Graupner seinen „im Traum erschienenen schönen Stern" (Kramer 2005: 33). Graupner hat die Aufgabe, jeden Sonn- und Festtag Kantaten für die Gottesdienste in der Schlosskapelle zu komponieren (Müller 1929: 72). Ab 1719, dem Zeitpunkt der Veröffentlichung von „Partien auf das Clavier", wird Graupners Tätigkeit am Hof auf Kirchen- und Tafelmusiken beschränkt (ebd. 74) und er komponiert keine Musik mehr für die Oper, obwohl er unter anderem für das Cembalo weiter

8 Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, HStAD D4 340/6.

komponiert, wie insbesondere in der pädagogischen, 1722 veröffentlichten ”Monatliche Clavir Früchte“, eine Partiten Sammlung.
1728 veröffentlicht er ein „für Hessen-Darmstadt normatives“ Choralbuch (Anonym 2002: 1526), „zur Erzielung „einer einheitlichen Harmonie im Gesang des ganzen Landes““ (Müller 1929: 78). Er wird 1722 als Cantor der Thomasschule in Leipzig gewählt,  Ernst Ludwig verweigert ihm aber wegzugehen und erhöht seinen Lohn[9]. 1753 erblindet Graupner endgültig und wird danach unfähig, Musik zu komponieren. Er stirbt im Mai 1760 (Oswald 2004: 4), nachdem er den Willen ausgedrückt hatte, dass all seine Kompositionen zerstört werden sollen. Nach langen Rechtsstreiten bleibt sein Nachlass 1819 in der Bibliothek der Darmstädter Hofkapelle (Anonym 2002: 1527). Laut Vernon Wicker beschreibt der folgende Satz, den Johann Kuhnau, der Lehrer Graupners in Leipzig, formuliert hat, genau die Kantaten Graupners :

> *„Denn ausser dem, dass man sich auff das Artificum die Affectus zu moviren, und sonsten alles geschicklick zu exprimiren wohl verstehen solte, so hielte ich vor nöthig, dass man in der Hermeneutica kein Fremdling wäre, und den rechten Sensum und Scopum der Worte allemahl wohl capirte.“* (1987: 333)

Die Kantaten haben deshalb für Graupner die Funktion, ihre eigene Bedeutung immer tiefer zu erklären. Folglich musste der Stil Lichtenbergs auch diese „Hermeneutica“ und Vertiefung der richtigen Bedeutung verfolgen.

## 2. Die Bedeutung des Pietismus

Das Wort „Pietismus“ (lt. „pietas“: „Frömmigkeit“) wird um 1680 zunächst als Schimpfwort verwendet. Dieser negativ konnotierte Ausdruck stammt von Gegnern einer „Erneuerungs- und Frömmigkeitsbewegung im kontinentaleuropäischen Protestantismus“ (Jung 2005: 3). Jung vergleicht diese Bewegung mit dem Mönchtum als Frömmigkeitsbewegung. Der Pietismus war nicht nur ein theoretisches Angehen, sondern eine soziale Erneuerung der Gesellschaft mit „Organisationsformen und Strukturen, später sogar richtigen Institutionen“ (ebd. 4). Diese Bewegung zielte auf eine Erneuerung der Frömmigkeit in der Kirche, aber auch eine Reformierung des öffentlichen Lebens ab (ebd. 4). Die deutsche Kultur (Literatur und Musik zum Beispiel) wurden folglich stark vom Pietismus beeinflusst.
Der Pietismus ist eine Reaktion gegen die lutherische Orthodoxie, die Jung als „Richtung und Epoche des Protestantismus, in der die rechte Lehre betont wurde“ definiert (ebd. 121). Diese „lutherische“ Orthodoxie existierte seit Luthers Reformation 1555 (ebd. 10).

9 Johann Sebastian Bach wurde schließlich als Kantor in Leipzig gewählt.

Die Gründung der Bewegung findet als eine Folge des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) mit dem lutherischen Pfarrer Philipp Jakob Spener (1635-1705) in Frankfurt am Main um 1670 statt. 1675 veröffentlicht er „Pia desideria“ als Programm des Pietismus (ebd. 5). In Württemberg, Straßburg und Halle ist diese Reform besonders wichtig geworden: „Die Menschen sollten besser als zuvor mit der Bibel bekannt gemacht und es sollte mehr als zuvor auf ein sittliches Leben gedrängt werden“ (ebd. 5). Der Pietismus als soziale Bewegung führt auch die allgemeine Schulpflicht ein, sodass die Bevölkerung die Bibel nun selbst lesen kann. Gemäß Spener „soll den Menschen verdeutlicht werden, dass das Christentum nicht einfach eine Lehre sei […], sondern auf die Praxis abziele, ganz konkret auf die Liebe zum Nächsten“ (ebd. 8). Leider werden die Versammlungen zwischen Pietisten damals oft verboten, weil eine Versammlungsfreiheit im 17. Jahrhundert nicht möglich war, weswegen sich die Pietisten regelmäßig im Geheimen treffen (ebd. 10). Die religiöse Toleranz, die Ernst Ludwig in Darmstadt in die Praxis umsetzte, war eine direkte Folge der „geforderten konfessionellen Offenheit“ mit anderen Christen, dem östlichen Christentum oder Judentum, die aus der pietistischen Bewegung stammten (ebd. 11). Deshalb wäre es nicht denkbar, über die Beisetzung Ernst Ludwigs zu reden, ohne den Pietismus mitzudenken. Für den Pietismus ist die Zukunft als Eschatologie wichtiger als „das Hier und Heute“ (ebd. 86).

Diese neue Theologie wird „schließlich in Gedichten, Liedern und Erbauungsschriften“ ausgedrückt (ebd. 87). Deswegen ist es wahrscheinlich, dass ein großer Teil der Kantaten-Kultur, die Lichtenberg beeinflusst hat, im Rahmen des Pietismus produziert wird, auch wenn der Standpunkt Lichtenbergs sich von ihr teilweise unterscheiden könnte.

Laut August Francke (1663-1727), der in Halle (Saale) und Leipzig die Pietistische Bewegung entwickelte, war die Bekehrung eine Wiedergeburt, in der Gläubige sich „innerlich und äußerlich von der Welt löst, er gelangt zu einem Glauben ohne Zweifel, er wird von Ruhe und Freude erfüllt“ (ebd. 89).

Der Begriff der „Wiedergeburt“ betont wichtige Aspekte, verglichen mit dem Begriff des Todes. Für Lichtenberg, der Baumeister war und daher eher von praktischer Natur war, war es vielleicht manchmal schwierig, tiefere spirituelle Erfahrungen zu machen.

Franckes Ideen sind wahrscheinlich extremer als diejenigen anderer Pietisten: zum Beispiel, behauptete Francke, dass es keine Menschen gibt, „anders als [wie] Luther, [für die] die Willensfreiheit des Menschen in Frage [kommt], die sein Heil betreffen“ (ebd. 91). Diese Haltung steht der Aufklärung näher, aber unterscheidet sich von der reformierten Lehre, die Luther verbreitet.

Der Pietismus schreibt dazu die Prinzipien von „Kargheit und Schlichtheit“ (ebd. 93) vor, während das Luthertum eine ökonomische Freiheit fördert. Für die Pietisten wird das Rauchen oder der

Genuss von Alkohol nicht als unchristlich betrachtet, und auch „der Besuch eines Theaters und das Tanzen […] [wurden] abgelehnt“ (ebd. 93). Solche Vorschriften waren wahrscheinlich für Ernst Ludwig mit seiner Begeisterung für die Opern von Lully unmöglich einzuhalten. Des Weiteren spielen Frauen im Pietismus eine wichtigere, aktivere Rolle als in der lutherischen Orthodoxie (ebd. 96).

Die lutherische Orthodoxie glaubt nur an die „Heilige Schrift als einzig Maßgebliche“ (ebd. 113). Die Traditionen werden als „Menschenwerk“ betrachtet und beiseite geschoben. Für sie waren folgende Prinzipien prioritär: sola fide (nur Glauben), solus Christus (Christus allein) und sola gratia (allein durch Gnade) (ebd. 115). Die Inschrift von Graupner am Ende seiner Partituren „Soli Deo Gloria“ (zu Gott allein Ruhm oder Verdienst) scheint ein klarer Verweis zu diese lutherisch-orthodoxe Theologie zu sein.

Luther wird in der Orthodoxie als „evangelischer Heiligen verehrt“ (ebd. 118), während der Pietismus ihn zu kritisieren wagte. Pietismus wollte eine Weiterentwicklung und Vertiefung der Reformation schaffen. Historisch könnte die lutherische Orthodoxie wie eine frühere Bewegung und der Pietismus eher wie Weiterentwicklung dieser reformistischen Absichten betrachtet werden. Beide Tendenzen koexistierten um 1739, als der Pietismus noch teilweise verboten war und das allgemeine Leben in den Kirchen hauptsächlich von lutherischer Orthodoxie geprägt ist. Der Pietismus und die lutherische Orthodoxie stellten Begriffe dar, die für besondere Menschen nur partiell möglich zu respektieren waren, insofern jeder Gläubige seinen eigenen Glauben zu entwickeln hatte. Für die meisten Gläubigen koexistierten wahrscheinlich beide Einflüsse.

## 3. Johann Conrad Lichtenberg (1689-1751) und die Theologie.

### A. Biografie.

Johann Conrad Lichtenberg reist 1689 mit seinem Vater, Johann Philipp Lichtenberger, von Worms nach Darmstadt, weil die Franzosen ihrer Stadt verbrannt und zerstört hatten (Beutel 1996: 96). Er studiert von 1707 bis 1710 Theologie an der Universität Gießen, wo die Fakultät sehr pietistisch orientiert ist. Danach studiert er kurze Zeit in Jena, Halle (Saale) und Leipzig, bis er 1716 ordiniert wird. In Neunkirchen ist er danach Pfarrer geworden und heiratete Catharina Henrietta Heckhard, Tochter des Pfarrers in Bischofsheim (ebd. 96). Zusammen haben sie 17 Kinder, von denen nur fünf das Erwachsenenalter erreichten, darunter Georg Christoph, der 1742 geborene Gründer des deutschen Aphorismus. Laut Diehl sollte Georg Christoph, der sich genau wie Johann Conrad gleichzeitig für die Literatur und die Physik begeistert, sein „Allotriatreiben“ bzw. die Fähigkeit

„über die engen Grenzen seines Berufs“ zu gehen (eine Qualität, die in der lutherischen Kirche im 17. Jahrhundert stark kritisiert wurde), von seinem Vater geerbt haben (1913: 171). 1729 wird Johann Conrad nach Ober-Ramstadt, im Landkreis Darmstadt-Dieburg in Hessen, berufen (Beutel 1996: 97). Er veröffentlicht seit 1717 Lyrik für Kantaten am Hof in Darmstadt und eine Predigt *(„Die Gott schuldige Dankbarkeit vor das so herrliche als nützliche Reformationswerk des seeligen Dr. M. Luthers, an dem am 31. Oktober 1717 solenn gefeyerten Jubilaeo Reformationis.“)* und arbeitete ebenfalls als Baumeister, meistens für Stadtkirchen (insbesondere in Bischofscheim, Ginsheim, Neunkirchen und Trebur). Lichtenberg entwirft ebenfalls als Baumeister in Darmstadt das Waisenhaus (1745-1750), ein Projekt, das bereits vom Landgrafen Georg I. (1567-1596) als für die Stadt notwendig erkannt wird (Diehl 1910: 15). Gleichzeitig ist dies für die pietistischen Absichten entscheidend, weil bisher niemals noch möglich. Laut Johann Justus Winckelmann war die Situation in Darmstadt 1649 in Bezug auf die Waisen besonders akut, verschlimmert sich jedoch nach den Raubkriegen der Franzosen am Ende des 17. Jahrhunderts:

> *„Wie manchen Vatter-, Mutter- und Freundeberaubten und verlassenen Waisen sieht man ofters auf der Gassen gehen, weiss weder von Gott noch seinem Wort, kennt weder Tugend noch Laster, Ehr oder Schand, geht dahin wie ein Vieh, hat kein Anlass oder Gelegenheit etwas zu lernen, muss wohl oft ein Schelm, Dieb, Mörder, ja Höllenbrand sein, und mit wohl angestellten Schulen und guter Kinderzucht dem Übel zuvorkommen, auch wohl bedencken, mit was Gewissen sie dieselbe straffen wollen, welche sie zuvor in der zarten Jugend wohl hätten können recht lehren und ziehen und doch solches liederlich versäumet haben.“ (zit. n. Diehl 1910: 15-16).*

Er übernahm 1718 anstelle von Heinrich Walther Gerdes (der von 1716 bis 1718 als Librettist für Graupners Musik aktiv wird) die Texte zu den Graupnerschen Kantaten, und lieferte *„hiernach 25 Jahre lang sämtliche Texte zu den allsonntäglichen, in der Schlosskirche stattfindenden Kirchenmusiken jahrgangsweite im Voraus“*. Dafür *„eine eigene Besoldung vermöge [Lichtenberg] fürstlichen Dekrets“* (Müller 1929: 74). Laut Diehl liegen Lichtenbergs Kantaten 1910 in Form der *„25 Bändchen, je einen Jahgang umfassend“* im Druck vor (85).

1729 wird Lichtenberg als erster Stadtprediger ernannt, um danach 1750 als „Superintendent“ bezeichnet zu werden und deswegen zum höchsten kirchlichen Amt befördert, was in pietistischen Zeitungen und Kreisen bedauert wurde, weil Lichtenberg, der ein Jahr später stirbt, sich niemals ausdrücklich als Pietist versteht (Beutel 1996: 97). Nach Neubauer „fehlte es ihm an guter Anweisung“, um seine Lyrik nicht mit einer „dilettantischen Qualität“ zu schreiben (ebd. 97). Diese Anmerkung wird 1781 bei Friedrich Wilhelm Strieder in seiner „Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte“ wieder genommen, aber noch wie folgt ergänzt:

> *„Ob sich gleich bei Lichtenberger frühzeitig eine Neigung zum Dichten zeigte und er auch wirklich Proben machte, so fehlte es ihm dennoch an einer guten Anweisung, diese Gabe recht an zu wenden. In Gießen wurde er zwar mit den Schriften der damaligen besten Dichter bekannter, eben das aber machte ihn in seinen poetischen Übungen delikater, sodass er sich derselben fast gänzlich entschlug. Erst nach angetretenem Amte nahm er bei seinen damaligen kränklichen Umständen wiederum gute Gedichte zur Gemütsergößung zur Hand, was ihn dann mit seiner poetischen Muse wieder vereinigte. Am Darmstädter Pädagogio hatte er sich in der Vokal-und Instrumental-Musik nach dem Willen seines Vaters üben müssen, er fand daher sein größtes Vergnügen an den Cantaten, deren er der-malen über die sieben Bußpsalmen ausfertigte. Durch eine besondere und unvermutete Veranlassung wurden diese von dem damaligen Bibliothekario in Darmstadt, nachmals Prediger in London, dem D. Gerdes, in den musikalischen Kirchen-Jahrgang von 1718 eingerückt und an den Fasten-Sonntagen musiciert. Duch den Beifall einiger Gönner und Freunde aufgemuntert, arbeitete er nunmehr einen ganzen Jahrgang aus, welcher darauf für das 1719te Jahr mit höchster Genehmigung durch den Druck gemein gemacht wurde. Als ermeldeter Gerdes um diese Zeit nach England ging und sich niemand zu dergleichen Arbeit finden wollte, gleichwohl aber jeden Sonntag etwa neues aufzuführen gewöhnlich war, so hat Lichtenberg von jetzt an vermöge erhaltenen Fürst. Dekrets und einiger Besoldung alle Texte zur Kirchenmusik in der Fürstl. Schlosskirche entworfen. (Strieder zit. n. Diehl 1913: 173)“*

Als theologischer Dichter wird Johann Conrad Lichtenberg wie *„ein Mann von nicht gemeiner theologischer Gelehrsamkeit und ausgezeichneten Kanzel gaben“* betrachtet (Beutel 1996: 97). Darmstadt hatte *„im Unterschied von anderen Orten [...] bei den Kirchenmusik das Glück, dass nicht bloß die Musik sondern auch die Texte auf der Höhe der Zeit standen.* (Diehl 1913: 1713)“.

B. Theologie.

Lichtenberg könnte hauptsächlich von dem Gießener Theologen Balthasar Mentzer beeinflusst worden sein, dessen christologisches Programm erklärte, dass „*Christus in seinem irdischen Leben auf den Gebrauch seiner göttlichen Eigenschaften verzichtet hat und damit überhaupt erst sein Sühne-Handeln ermöglicht“* (Ehrig-Effert 2012: 29). Das Referenzbuch war damals in der Landgrafschaft ein Korpus aus verschiedenen zusammen veröffentlichten Texten, dessen Titel lautete: „*Christliche Confession. I. Die drey Hauptsymbola, oder Bekänntnuss des Glaubens,*

*eintäglich gebraucht. Die Augsburgische Confession Anno 1530 und dero Apologia. III. Die Wittenberg Concordie Anno 1536. Die Schmalcadische Articuli An. 1537."*

Dieses Korpus wurde erstmals 1626 in Darmstadt veröffentlicht und wieder 1667 mit einer Vorrede von Balthasar Mentzer herausgegeben (ebd. 21). Laut Ernst Ludwig würde er mit dieser Konfession selbst *„durch die Gnade Gottes mit unerschrockenem Herzen vor dem Richterstuhl Jesu Christi erscheinen"* (ebd. 22).

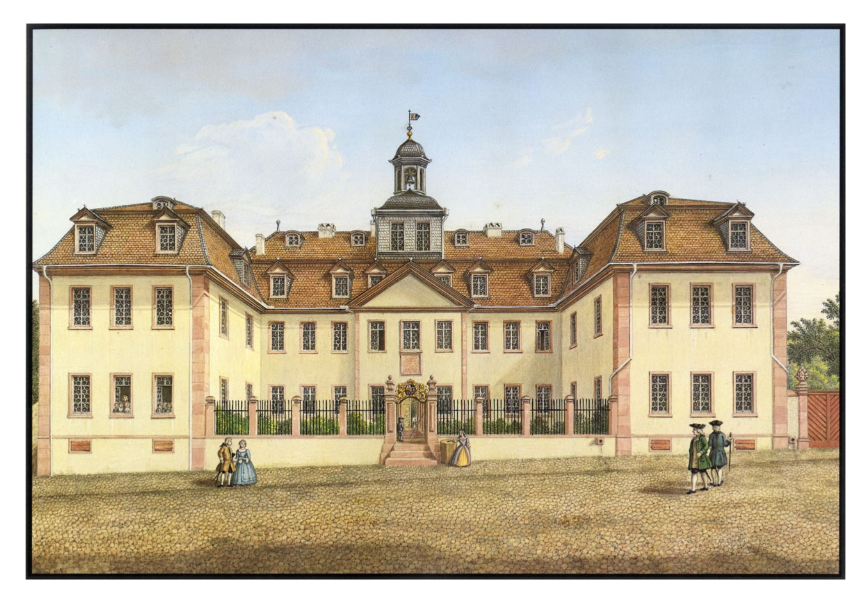
Ein anderes Referenzbuch stellt damals die „Konkordienformel" von 1580 dar, die eine *„verbindliche Lehrnorm"* zu formulieren versucht (ebd. 22). Eine Auseinandersetzung entwickelt sich zwischen Lichtenbergs Hessich-Darmstädischer Theologie, in der *„Christus sich „entäußert" habe (kenosis)",* und der Tübinger (württembergischen) Interpretation, wo *„Christus in seinem Erdendasein seine göttliche Natur nur verborgen habe (krypsis)"* (ebd. 22–23). Nach Ehrig-Eggert liegt *„die rationale Durchdringung der theologischen Begriffe"* in dieser Zeit in den *„letztlich aristotelisch-scholastischen Kategorien der lutherischen Orthodoxie"* (ebd. 24). Andere Theologen, die Lichtenberg beeinflusst haben könnten, waren auch gleichzeitig in Darmstadt als Prediger aktiv: Johann Jakob Rambach (1693-1735) und Johann Philipp Fresenius (1705-1761) (ebd. 13). Lichtenbergs Verständnis des Leidens und Todes Christi begründet ohne Zweifel seine ganze Theologie, in dem Sinn, dass Christus wirklich und natürlich gestorben war. Auf diese Weise hat er sich *„seiner göttlichen Eigenschaften entäußert"* (ebd. 26). Das Hauptanliegen Lichtenbergs ist sehr wahrscheinlich, *„die lebendige Aneignung des Evangeliums in individueller Frömmigkeit"* (ebd. 28) wie die eigene Erfahrung des Christus zu erlauben. Diese Aneignung nähert sich der Idee einer Unabhängigkeit der menschlichen Person als eigenes Subjekt.

## 4. Die Dichtung Lichtenbergs zwischen Pietismus und Orthodoxie.

Lichtenbergs theologischer Standpunkt zwischen Pietismus und Orthodoxie bestimmt möglicherweise seine Dichtung und muss deshalb näher untersucht werden, um den Inhalt seiner Trauerkantaten verstehen zu können.

Laut Ehrig-Eggert (2014: 47) ließe sich feststellen, dass Lichtenberg an einer „orthodoxen" lutherischen Dogmatik festhält, aber z.B. für die Auswahl von Choral-Strophen für die Texte der Kirchenkantaten pietistische Lieder auswählt. Lichtenbergs Standpunkt wäre somit eine gemischte Stellung zwischen beiden Bewegungen, was ihm die Position eines Vermittlers zugespielt haben könnte. Lichtenbergs Theologie sollte ebenfalls, in der lutherischen Tradition des lutherisch-orthodoxen Schriftstellers Johann Arndt verankert werden, der an das sogenannte *„wahre*

*Christentum"*[10] glaubt: *„Für diesen und für Lichtenberg bedarf es für christliches Handeln keines besonderen Status, wie es manche Pietisten formulierten, sondern dieses ergibt sich – für alle Menschen – aus dem christlichen Glauben."*



[Das alte Waisenhaus in Darmstadt, von Lichtenberg gebaut, Gouache von Ernest August Schnittspahn, 1869] (Christ 2018: 76).

Dies zeigt sich ebenfalls wenn Eberhardt über den Einfluss von Francke spricht: *„Über 6000 Theologen aus der Universität Halle wirkten als Sauerteig eines neuen Geistes in Schulen und Gemeinden Deutschlands"* (1979: 105) womit Lichtenberg als ehemaliger Student inbegriffen ist. Ein anderes Merkmal, das Lichtenberg von Franckes sozialem Engagement übernimmt, ist die Tatsache, dass Lichtenberg als Baumeister ein Waisenhaus in Darmstadt gebaut hat, ähnlich wie Francke in Halle (Saale) ein Waisenhaus entwickelt hatte: *„Auf Betreiben des Darmstädter Stadtpredigers Johann Konrad Lichtenberg (1689-1751) wurde in den Jahren 1748–1750 außerhalb der Stadtmauer ein Waisenhaus errichtet*[11] *"* (Christ 2018: 76). Die Inschrift über die Tür sagte: *„Gott zu ehren / Landgraf Ludwig VIII. / zum Nachruhm / armen Waisen zur Wohlfahrt / Stadt und Land segen / allen Gutthaetern / zum Denkmal der Liebe…"* (ebd.). Trotzdem wäre es laut Theodor Mahlmann (zit. n. Ehrig-Eggert 2014: 5) nicht sinnvoll *„eine strikte Trennungslinie zwischen ‚Orthodoxie' und ‚Pietismus' zu ziehen, weil es „niemals und nirgends einen Bruch gibt".* Begriffe wie „Pietismus" und „lutherische Orthodoxie", die gewöhnlich verwendet werden, könnten keinen Sinn ergeben, um Lichtenbergs Dichtung besser zu verstehen. Doch beide Ausdrücke werden in der Literatur in Bezug auf Lichtenberg häufig benutzt und bleiben, was die theologische Theorie betrifft, methodisch zutreffend, auch wenn die Wirklichkeit des literarischen Verständnisses

10 Das Hauptwerk Johann Arndtsträgt den Titel: *Vier Bücher vom wahren Christentum* (1605-1609).
11 Ab 1831 wurde das Waisenhaus nur als Gymnasium verwendet.

ganz anderes war, weil das wirkliche Leben dieser Zeit nie diese Begriffe in Betracht zog, als die Doxa den Pietismus als Extremismus betrachtet wurden und die Bewegung in einigen Orten ganz verboten wurde.

Die Idee eines möglichen Einflusses von Balthasar Mentzer wäre laut Pfau (2014: 45) überhaupt nicht begründet: *„Die von Ehrig-Eggert […]* [gegebenen] *Beispiele aus Lichtenbergs Poesien zeigen ebenfalls keinerlei hessisch-mentzerische Lehrbildung […], sondern […] wie stets bei Lichtenberg, eine biblisch fundierte und getränkte Sprache".*

Lichtenbergs Meinung sei in der Tat laut Pfau sehr gewöhnlich für seine Zeit gewesen: *„Lichtenberg folgt […] der herrschenden lutherisch-orthodoxen Theologie, deren wichtigstes Anliegen es war, im Gottesdienst das Wort Gottes im Rahmen der Perikopen auszulegen und nicht etwa theologische Kontroversen auszutragen"* (2014: 45).

Vorwiegend bedeutete damals der lutherisch-orthodoxe Glaube etwas Anderes als die Durchführung von guten Taten, und wirkliches Engagement fehlte. Wie es bei Phillip Jacob Spener in seinem Buch *„Pia desideria"* (1675) formuliert wurde, ist die lutherische Orthodoxie unfähig, die moralischen Reformen, die die Gesellschaft benötigte, anzutreiben. Die Frage einer moralischen Veränderung könnte nur eine solitäre Frage bleiben (Fatio 1996: 183). Der lutherisch-orthodoxe Einfluss auf Lichtenberg unterscheidet sich von den moralischen Veränderungen, die durch die Aufklärung gebracht wurden. Gleichzeitig sollte die Theologie Lichtenbergs laut Pfau (2014: 46) nicht ganz systematisch interpretiert werden: *„Seine Sprache ist biblisch geprägt und sollte nicht vorschnell dogmatisch interpretiert werden".* Obwohl Lichtenberg theologisch manchmal als lutherisch-orthodox verstanden werden kann, ist eine Lesung seiner Gedichte im Rahmen der Literaturwissenschaft viel tiefer und provokanter in Bezug auf die Frömmigkeit und die emotionale Empfindlichkeit. Ein wahrhaftig metaphysisches Leben sollte über diese Bewegungen hinaus gehen, wie der Heilige Geist, von dem niemand genau weiß, „woher er kommt und wohin er fährt"[12]. Vielleicht illustrieren auch diese Hypothesen von Forschern über Lichtenbergs „lutherisch-orthodoxen" Theologie nur einen Mangel von Engagement von diesen Menschen selbst in Bezug auf ihre Forschung.

Der wichtigste einflussreiche Schriftsteller für Lichtenberg ist aber in erster Linie Erdmann Neumeister, der auch Prediger und Dichter war: *„Erdmann Neumeister (1671-1756) war […] ein*

12 Johannes III 7-8: „Laß dich's nicht wundern, dass ich dir gesagt habe: Ihr müsset von neuem geboren werden. 8 Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt. Also ist ein jeglicher, der aus dem Geist geboren ist." https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/johannes/3/ (Web 01.01.2019).

*Vorbild für Lichtenberg. In den gottesdienstlichen Poesien Neumeisters findet man [...] praktisch nie kontrovers theologische Themen (ebd. 45)".*

Die Philosophie machte auch einen Teil der theologischen Bildung Lichtenbergs aus, die auch ermöglicht haben könnte, dass er als Schriftsteller seine eigene Subjektivität entwickelt. Der Sinn des Wortes „Dichtung" bedeutet, dass die ästhetische Erfahrung teilweise die Meinung einer Gesellschaft als Gemeinschaft oder eines Dichters als Subjektivität ausdrücken kann, wodurch eine Allgemeingültigkeit erreicht werden kann. Diese verschiedenen Aspekte vermischen in der Dichtung und werden ein Kunstwerk.

## 5. Die philosophischen Einflüsse auf Lichtenberg.

Spuren philosophischer Einflüsse können in der Biografie Lichtenbergs gefunden werden, als „Kopfschaft" seiner intellektuellen Formation. Er wird zunächst nur *„von seinen Eltern [...] der Theologie gewidmet"* (Strieder 1788: 12). Ab 1707 studiert er an der Universität Gießen mit seinem Schwager Johann Georg Rüdiger die hebräische und die griechische Sprache (ebd. 12). Seine Dozenten der Philosophie sind: Johann Bartholomeus Rüdigern, Herr Runkel und Johann Chr. Langen. Er lernt ebenfalls Mathematik bei Liebknecht und Theologie studiert er mit D. Rüdigern, Majus und Bielfelden. (ebd. 12) Lichtenberg pflegt ein *„dankbare[s] Andenken"* (ebd. 13) seinen anderen Dozenten gegenüber: in Jena, ab 1710, Budeus, Rus und Wuchere; in Leipzig, ab 1711, Rechenbergen, Gottfried Olearius, Günthern und Johann Göttlieb Pfeifern; in Halle, ab 1711 Joachim Justus Breithaupten, August Hermann Francke, Joachim Langen und Paul Anton (ebd. 12–13). August Hermann Francke wird die Hauptfigur und der Gründer des Pietismus in Halle. Dieser pietistische Einfluss ist zweifellos sehr bedeutend für die Ausbildung Lichtenbergs. Francke wird die Meinung über Konfuzianismus von Christian Wolff (1679-1754) entgegengesetzt, der dachte, dass *„auch Nichtchristen moralisch vorbildlich leben könnten"* (Jung 2010: 110). Wolff wurde folglich 1723 befohlen, die Stadt Halle zu verlassen (ebd. 110). Die damalige theologische Umwelt geht wahrscheinlich davon aus, dass nur das Christentum die einzig wahre theologische Lehre sein könne.

Nach Strieder besitzt Lichtenberg *„gute mathematische und physikalische Kenntnisse"* (1788: 16) und ist auch bekannt dafür, weil er dank seiner Kenntnisse der Astronomie und der *„Einrichtung des Weltgebäudes"* gern *„von den Sternen"* predigt. Dementsprechend lehrt er auch seine Kinder von ihrer frühen Kindheit an seine Philosophie der Welt (ebd. 16).

Berichten zufolge könnte Johann Conrad Lichtenberg ein Nachkomme von Johannes Lichtenberger bzw. Johannes Grümbach vom Liechtenberg[13] (1438 Grünbach bei Baumholder – 1503 Brambach) sein, der selbst keine Kinder hatte, jedoch dessen Brüder (W. Lichtenberger 1964: 97). Johannes Lichtenberger ist der Hofastrologe des Habsburger Kaisers Friedrich III., und wird als der *„Meister der Sterndeutekunst“* und als der *„Ptolemäus seiner Zeit“*, ein *„Wunder der Natur“* und der *„[Gelehrteste] in der natürlichen Mathematik“* betrachtet, aber wird ebenfalls als *„einen frommen, gerechten, weisen Mann mit einer brennenden Liebe in Gott“* beschrieben, wobei er nicht weniger als Martin Luther beeinflusste (Kurze 1958: 328-343). Lichtenberger veröffentlicht namentlich 1488 in lateinischer Sprache das einflussreiche Buch *„Pronosticatio“*, das sich mit der „Hilfe des Heiligen Geists“ unter anderem zur Nachwelt äußert. Im Unterschied zu Johann Conrad Lichtenberg, gründet sich das Werk niemals auf wissenschaftliche Arbeitsweise, wird aber noch 1806 nach der Schlacht bei Jena als Orakel benutzt (W. Lichtenberger 1964: 98):

> *”The author attributes the ability to predict to three factors: long life, and therefore experience; knowledge and use of astrological laws; the revelation from God through the Holy Spirit. He does not discuss the question of free will, and does not dispense knowledge, physical or mathematical explanations, nor references to any scientific authority of his times.“ (Del Savio 2014: 68)*

Das Familienverhältnis zwischen Johannes und Johann Conrad ist doch nicht vollständig bewiesen. Der Verwaltungbeamte Veit (Vitus) Lichtenberger (1581-1635) ist ein Urahn von Johann Conrad Lichtenberg und soll aus der gleichen Familien stammen als Johannes Lichtenbergers Verwandter Philipp (1477-1588) und Leonhard (1546-1613), wobei das genealogische Verhältnis nur durch Veit Lichtenberger bewiesen werden kann. (W. Lichtenberger 1964: 97-101). Die vorreformatorische Bedeutung der Astronomie und der Astrologie war allerdings mit der Bedeutung und der Entwicklung einer mikro-/makrokosmischen und physikotheologischen Philosophie eng verbunden. Die Aussagekraft der Astronomie hat deshalb nicht die gleiche Bedeutung wie die zeitgenössische Astrologie, die heutzutage als eine Pseudo-Wissenschaft gilt. Vor der Reformation hatte diese kosmologische Studie der Sterne eine theologische Bedeutung, die für jemanden wie Martin Luther sinnvoll ist und seine Hermeneutik des Christentums ermöglicht. Laut Waldemar Lichtenberger schätzt Luther jedoch Lichtenbergers Prognosticatio nur wenig, weil er annimmt, dass seine Vorhersagen lediglich eine Selbstverständlichkeit seien:

> *„ Die Zeichen am hymel und auff erden feylen gewislich nicht*
> *Es sind Goots und der Engel werck,*
> *warnen und drewen den gottlosen herren und lendern,*

---

13 https://spotdk.blogspot.com/2005/10/lichtenberger-family.html?m=1 (Web 22.01.2022)

*bedeutten auch ettwas.*

*Aber kunst darauff zu machen ist nichts." (zit.n. W. Lichtenberger 1964: 98).*

Dieser kosmologische Einfluss soll mit einer teuflischen Einwirkung verbunden sein, die nur von Gott hervorgerufen wurde. Im Fall eines Todes ist es möglich, dieses verhängnisvolle Ereignis als das Ergebnis dieses Einflusses zu verstehen. Lichtenberger versucht die künftigen Ereignisse vorherzusagen, und kündigt mithilfe der Sterne an, dass die lutherische Reformation der Kirche bald geschehen würde. Über Lichtenbergers Philosophie schreibt der Arzt, Begründer der Homöopathie, Alchimist und Philosoph Paracelsus (1493-1541):

> *„So hat auch die Sonne in sich den Kanzler und Schreiber, alle der Menschen Tun und Vorhaben aufzuzeichnen und einzuschreiben. Wie der Lichtenberger sich auf hat merken lassen, da er über die apocalypsin geschrieben hat und besonders, hier gehörig, über die erste Figur der Offenbarung mit der Sonne, als habe er des auch einen Verstand, welches – nicht gut ist, das alles den bösen sektierischen Haufen zu offenbaren."* (1968: 230).

Johann Conrad Lichtenbergs astronomische Kenntnisse könnten von Lichtenbergers vorreformatorischen Werken beeinflusst worden sein, jedoch hatten Lichtenbergs Predigten doch die deutliche voraufklärerische Absicht, sich auf eine physische Wirklichkeit zu gründen. Weiterhin kann Lichtenbergs nachreformatorischer Glaube die Möglichkeit einer freien Entscheidung nicht beiseitelassen. In Darmstadt hat dazu der Rektor des Paedagogs, Johann Konrad Arnoldi (1658-1735) im Herbst Programm von 1713 eine Abhandlung veröffentlicht, die „Astronomia profana et sacra", *„in der er die Betrügereien der Sterndeuter den biblischen Sternbeobachtungen"* gegenüberstellt (Müller 1929: 70), die Lichtenbergs Predigten beeinflusst und diese noch mehr von Lichtenbergers astrologischen Prophezeiungen unterschieden haben könnte.

## 6. Die Trauerfeierlichkeiten für Ernst Ludwig.

Ernst Ludwig stirbt am Samstag, 13. September 17 Uhr *„im 72. Jahr Ihres Ruhms*[14]*"* an einer *„Infektionskrankheit mit Erbrechen, Durchfall und Schwächeanfälle"*, für die ein Leibarzt und eine spezielle Arznei aus der Hofapotheke einige Tagen zuvor ins Jagdschloss Jägerburg geschickt wird (Sorg 2014: 1). Um sechs Uhr am Sonntag, dem 14. September, werden die Glocken der Stadtkirche und alle anderen Glocken der Stadt geläutet, um die Nachricht zu verkünden[15]. Eine eindrucksvolle Trauerprozession aus *„Kutscher, Reiter, Soldaten und Trumpeter"* bringt dann den Leichnam um 10 Uhr am Montag, dem 15. September nach Darmstadt (ebd. 2). 12

14 HstAD D4 340-342, gedruckte Kantate.

15 Hst AD D4 342/2

Kavaliere empfangen ihn und bringen ihn *„sofort in die Gruft“* (ebd. 2). An die Kirchentüren wird eine Wache installiert, um zu verhindern, dass die Menge sich Zugang verschafft. Ein besonders geschmücktes Paradebett, ohne die Leiche wird sodann vorbereitet und der Öffentlichkeit präsentiert.

Die öffentliche Beisetzung fand um 6 Uhr am Freitag, dem 18. September, mit einer langen Prozession statt. Die drei Trauerkantaten sollten rasch für die Beisetzung vorbereitet werden, aber nur eine gedruckte Fassung der ersten Kantate *„Lasset uns unser Hertz samt den Händen aufheben zu Gott“* kann in den Staatsarchiven gefunden werden. Diese drei Kantaten, die komponiert werden, könnten mit nur sieben Sätzen und ohne Chorsatz in der Mitte zu den kürzesten Trauerkantaten ihres Zeitalters gehören (ebd. 3). Die Kantaten werden nur für Sopran und Bass komponiert, weil die Alto- und Tenor-Stimmen nicht verfügbar sind (ebd. 4).

Viele handschriftlichen Berichte über die Trauerfeierlichkeiten können in den Staatsarchiven gefunden werden: Wie die Prozession und die Zeremonien organisiert werden müssen, welche Kavaliere die Trauerwagen führen und wie die Minister und Kavaliere zu trauern haben, während die Glocken geläutet wurden, wie die Damen zu trauern haben, wie die fürstliche Page seinen Trauermantel tragen müsse, wie die Gesandten empfangen werden, wie die Straßen mit Sand bestreut werden, uvm. Die gedruckte Fassung einer Kantate, die von Christoph Bieler[16] in Gießen komponiert und am 7. Oktober wird gespielt, kann auch in den Staatsarchiven gefunden werden[17]. Diese Kantate wird in dieser Arbeit im Vergleich mit Lichtenbergs Kantaten analysiert. Viele Beileidsbriefe werden damals innerhalb Deutschlands, aber auch mit vielen Menschen in Frankreich ausgetauscht.

## 7. Die Kantate als musikalischer Begriff in Deutschland.

Das Wort „Kantate“ bezeichnet in Deutschland um 1700 *„jene zyklische Form [...] der protestantischen Kirchenmusik“* (Emans 1996: 1731). Für Neumeister, Lichtenbergs Haupteinfluss, ist eine „Cantate” *„ein Gesang über alle Gesänge“* (Neumeister 1705: Vorwort), *„ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt“* (Emans 1996: 1744). Laut Neumeister wird das Rezitativ gewöhnlich in jambischen Versen geschrieben und mit Trochäen und Daktylen variiert – bei Lichtenberg ist das Rezitativ hauptsächlich im trochäischen Vers geschrieben. Die Reime können frei gewechselt und vermischt werden (wie bspw. bei einem

16 Siehe Teil II für die Analyse dieser Kantate.
17 HstAD D4 340-342

Madrigal). Die Kantate gibt deswegen mehr gestalterische Freiheit als ein Sonett, wie es bei Petrarca geschrieben wurde (1705: Vorwort). Die *„Geistlichen Kantaten“* von Neumeister, die 1705 veröffentlicht werden, entwickelten diese spezifische Synthese der *„gemischten madrigalischen Kantate“*, die meistens von Komponisten des 18. Jahrhunderts verwendet wird. Diese Form nimmt, wie eine Folge der deutschen Opern, die während der Barockzeit komponiert wurden, einen Platz in der Kirchenmusik ein. Gewöhnlich folgen Arie und Rezitativ im 18. Jahrhundert der *„Disposition des Madrigals nach Zeilenzahl, Versbau und Reimfolge“* (Emans 1996: 1744). Das kirchliche Rezitativ förderte *„prägnante Textdeklamation, während die geistliche Arie [...] mit dem Ausdruck einer Affektsituation Ansätze zu intensiver Verarbeitung“* ausgearbeitet wurde (ebd. 1744). Geschlossene Sätze betonen die *„Einheit des Affektausdrucks“* und des *„Themenmaterials“* (ebd. 1744). Die madrigalische Dichtung erlaubt einen Wechsel von Versmaß und Zeilenlänge (ebd. 1745) und folglich viele Freiheiten für die Dichter. Das Gleichgewicht zwischen Arie und Rezitative ist auch frei und andere Elemente (bspw. *„Bibelsprüche und Choralstrophe“*) werden hinzugefügt. Bei Christoph Graupner spielt auch der Choral (außer der Arie und dem Rezitativ) für die ganze Struktur seiner Kantaten eine wichtige Rolle, obwohl er ihn, ihm Gegensatz zu anderen Komponisten der Zeit, als altmodisch betrachtet (Wicker 1987: 366). Der Choral wird bei Lehms[18] in die Neumeister-Form eingefügt (Pfau 2010: 80).

Bereits 1708 existiert eine *„überregionale Bekanntheit und Wichtigkeit“* der Dichtungen von Neumeister, die in frühen Kantaten von Graupner benutzt wurden (Pfau 2008: 28).

Die Vielfalt von *„Stil-begriffen und Kompositionstechniken, Textarten und Formtypen“*, die vor 1700 existiert, wurde allmählich standardisiert und zu Repertoire von lokalen Kapellmeister und Kantoren begrenzt (Emans 1996: 1745–46).

Die allmähliche Unmöglichkeit einer „vernünftigen“ Religion in Bezug auf die Entwicklung der Wissenschaft übte einen zerstörerischen Einfluss auf Gottesdienste aus, was das fortlaufende Verschwinden der Kantate in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erklärt (ebd. 1748).

## 8. Das Begräbnis in Luthertum.

Das Begräbnis in Luthertum wird nicht *„als Handeln an den Toten“* gedacht (Lorbeer 2012: 597), sondern für wichtig und sinnvoll als *„dreifacher Dienst“* für die Lebenden befunden. Diese Ansicht ist in einer Württembergischen Kirchenordnung von 1536 erklärt: Erstens müssen Christen nicht wie *„das unvernünftige Vieh“* sterben, sondern können *„auf die künftige Wiederauferstehung zum ewigen Leben“ hoffen*, zweitens können die Lebenden ihre Freundschaft

18 Siehe weiter unten.

und Liebe *„gegen den abgestorbenen“* *„zur öffentlichen Kunstschaft“* ausdrücken und drittens können Christen die Worte Gottes hören und *„von dem verrückten Leben abgeschreckt“* bleiben, sich christlich auf den Tod vorbereiten und Hoffnung aus de Aussicht auf eine Auferstehung ziehen (ebd. 600).

Laut einer anderen Württembergischen Kirchenordnung 1668 werden Kerzen und Blumen als Liebesausdruck *„toleriert“*, jedoch nicht als Metapher für die Auferstehung. Eine Schweinfurter Kirchenordnung von 1543 besagt, dass diese Liebe für die Verstorbenen in einer Art ausgedrückt werden musste, in der die Überlebenden im weltlichen Leben die Liebe bewiesen hätten, wenn die Toten noch am Leben wären. Sie glauben, dass die Verstorbenen vor Gott lebendig sind (ebd. 602), und die Liebe noch spüren könnten.

Der Gesang ist zentral, um das Ereignis eines *„vollwertigen, christlichen, und ehrlichen“* Begräbnisses zu ermöglichen (ebd. 621). An die Sterblichkeit, die *„fröhliche Auferstehung“* und das ewige Leben wird durch die Gesänge erinnert. Die hohenlohischen[19] Kirchenordnung von 1553 erklärt, dass der Gesang Menschen von Tieren unterscheide; er verleiht dem Begräbnis einen fröhlichen Charakter, der der Auferstehung entspricht (ebd. 621). Gewöhnlich singt ein Chor aus Schülern während der Prozession und des Gottesdienstes Psalme und Gesänge *„nach der deutschen Sprache“*, die von Luther geordnet wurden (ebd. 622, 625). Gemäß Lorbeer gibt es zwei unterschiedliche Arten von Trauergesängen: erstens, das *„getextete, persönliche widmete Trauergedicht“* (wie Trauerkantaten zum Beispiel) und, zweitens, die Begräbnislieder, die in Gesangbüchern gefunden werden können (meistens *„strophische Gedichte“,* aber auch *„Sonette“* und anderen Gedichte in Hexameter oder anderen Vers-Stilen) (ebd. 627). Die Choräle, die in Kantaten verwendet und häufig musikalisch verändert werden, sind wahrscheinlich *„Begräbnislieder“*. Die Gesangbücher sind Textbücher ohne Partituren oder andere musikalische Notationssyteme, weil Menschen oft traditionelle Melodien mündlich weitergaben. Für Lorbeer wird nur ein kleiner Teil der Trauergesänge des 17. Jahrhunderts (und sicherlich auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts) wirklich gedruckt, dabei selten nur als Textbücher, sondern mit *„Notendrucken und -beilagen“* als gedruckten Teil von Leichenpredigten (ebd. 628). Lorbeer stellt in den Trauergesängen des 17. Jahrhunderts Folgendes fest:

> *„Eine gemeinsame Tendenz […] zur Individualisierung, zur Personalisierung, und zur Verinnerlichung, in der das menschliche Ich stark auf Gott bezogen bleibt, und die Gottesbeziehung sogar intensiviert, zugleich aber innerhalb dieser Beziehung zu einem selbstständigen Gegenüber wird“* (ebd. 638).

---

19 Deutsche Region im Nordosten von Baden-Wüttenberg.

Diese Tendenz kann in Lichtenbergs Kantaten als Folge der Reformation seit Luther und der Entwicklung der Kirchengesänge während des 17. Jahrhunderts wieder gefunden werden. Die Personalisierung wird hier im Rahmen einer geistlichen lutherischen Bewegung vollzogen, ganz anders als die philosophische Aufklärung-Bewegung, die sich im 18. Jahrhundert entwickelte.
Die anthropologische Analyse von Lorbeer betont die Anwesenheit zweier zentraler Begriffe in Trauerbegriffen im 17. Jahrhundert; die *„Sterblichkeit als Folge der Sünden“* und die *„Sünde als Störung der Gottesbeziehung“* (ebd. 637). Diese Arbeit wird weiter untersuchen, ob Lichtenbergs Kantaten diese Begriffe ebenfalls verwendeten oder nicht. Das vertiefende Verständnis des Pietismus sollte diese Begriffe im Zeitgeist des 18. Jahrhunderts geändert haben.

## 9. Die gemischte madrigalische Kantate und die formalen Aspekte der Dichtung.

Die gemischte madrigalische Kantate wird durch die Oper und das Madrigal beeinflusst. Petrarcas Lyrik war der wichtigste Einfluss für Letzteres, aber laut Spengler sind auch *„Renaissancekünstler und Humanisten [...] die legitimen Nachfolger der Troubadours und Minnesänger“* (1923: 924). Nur schwer kann die gemischte madrigalische Kantate mit der Theaterwelt verglichen werden. Sie ist eine Mischung aus Musik und Poesie, persönlichem poetischen Ausdruck und Erzählung im Vers. Arie, Choral und Rezitativ bilden ihren Aufbau. Diese Art Kantate wird als Dichtung noch mit dem antiken Verständnis der Lyrik verbunden: *„In der Antike galten Musik und Poesie als eine einzige Kunst, Verstexte wurden gesungen und von der Lyra begleitet“* (Anz 2007: 379). Das Rezitativ ist zwar eine Erzählung in Vers, aber das allgemeine Verständnis der Kantate als Lyrik entfernt sich nie vom Ideal der antiken Dichtung. Die Eigenschaften der Lyrik bleiben für die Arie und den Choral gültig: *„Als ‚Einzelrede‘ ist das lyrische Gedicht erstens ‚monologische Rede‘ und zweitens ‚absolute Rede‘ [...], drittens ist es ‚strukturell einfache‘ Rede“* (ebd. 67).
Es spricht lediglich eine unabhängige Stimme (oder ein Chor), die mit einer vereinfachten, monologischen und klaren Struktur es versucht, eine absolute Wahrheit auszudrücken.
Die Idee, dass die Lyrik „das *Selbst“* überschreitet, die bei Brewsters (2007: 149) formuliert wird, ist sicherlich bedeutungsvoll für Lichtenberg und Graupner in ihrem Verständnis der Kunstschaffung. Graupner schreibt stets *„Soli Deo Gloria“* (*„Nur das Verdienst Gottes“*) auf seine Partituren. Die Lyrik Davids in der Bibel bleibt eines der wichtigsten Muster für die Dichtung Lichtenbergs, die teilweise zur lutherischen poetischen Tradition gehört. Die protestantische Lyrik betont meist *„Meditation, Selbstgespräch, Selbstbeobachtung“* (ebd. 130). Gemäß Targoff wird im Laufe des 17. Jahrhunderts die Dichtungsschreibung im Vers *„ihre eigene Form von Beten“* (ebd.). Wichtige Themen für Petrarca und die protestantische Dichtung sind die Kürze des Lebens und das

Motiv der Vanitas. Die Unbeständigkeit und die Antithese, Eigenschaften der Dichtung Petrarcas, werden häufig in der englischen Hofdichtung (ebd. 47), aber auch bei der hessischen Hofdichtung verwendet. Eine klare Sprache, die einen philosophischen Gedanken verbirgt, ist symptomatisch, für die poetische Tradition, die sich Petrarca verpflichtet fühlt (ebd. 57). Deswegen soll die madrigalische Kantate auch einen philosophischen Gedanken beinhalten. Die Trauerkantaten waren die Erben einer langen poetischen und musikalischen Tradition, die bis zur Antike zurückgeht, und dabei durch eine mündliche poetische Tradition geprägt ist. Die poetischen Aspekte sind wahrscheinlich wichtiger als die musikalischen zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Laut Wörner (1997: 333) ist die Kantate ursprünglich nicht als musikalische, sondern nur als freie literarische Form bekannt. Doch folgt Lichtenberg fast ausschließlich der stilistischen Form, die Neumeister geschaffen hat und für die dieser berühmt geworden ist (Steude 1994: 45). *„Der Kantaten Jahrgang ab 1700 […] gilt als erstes Dokument der Reihung von madrigalisch gedichteten Arien und ebenso strukturierten Rezitativen zu geistlichen Kantaten“* (ebd. 57). Diese Form resultiert aus der poetologischen Diskussion zum Madrigal und Rezitativ während des 17. Jahrhunderts (ebd. 58). Das Rezitativ Neumeisters ist fast immer jambisch und die Verse müssen kurz sein. Manchmal drückten ein trochäischer oder daktylischer Rhythmus einen besonderen Affekt aus (Joachim Birke zit. n. Steude 1994: 59) und *„gesuchte Wortbildungen“* werden dort nie benutzt (Steude 1994: 60). Das Madrigal hat die Funktion *„eines Transporteurs vor allem hochstilisierter Liebeslyrik im Zeitalter des Barock“* (ebd. 61). Die gemischte madrigalische Kantate ist dementsprechend ein Mittel, die Liebe im Raum des kirchlichen Lebens und der geistlichen Feierlichkeiten auszudrücken.

## 10. Ein wichtiger Einfluss der Kantaten Lichtenbergs: die Trauerkantate Lehms für den Erbprinzen Franz Ernest: „Das hochbetrübte Fürstenhaus“ (1716)

Der Erbprinz Franz Ernest wird am 25. Januar 1695 in Gießen geboren, als viertes Kind von Charlotte Dorothea geboren, der ersten Gemahlin Ernst Ludwigs, die 1705 starb, geboren. (Curtius 1793: 260). Als er am 8. Januar 1716 in *„der fürstlichen Residenz“* in Darmstadt stirbt, ist er erst 20 Jahre alt[20]. Franz Ernest war als Offizier in einem Infanterie-Regiment von Hessen-Darmstadt[21] als *„General Major und Obristen über ein Regiment zu Fuß“* beschäftigt (Lehms 1716).

20 http://tools.wmflabs.org/persondata/index.php?name=Franz+Ernst&export=1 (Web 07.02.2015)
21 http://www.ahnenforschung-hessen.de/militaer/hm-hd.htm (Web 07.02.2015)

**Vor der Predigt.**

**1. Rezitativ**

*Das Hochbetrübste Fürsten-Hauss /*

*ein düstrer Glocken-Klang/*

*ein Thränenvoller Angst-Gesang/*

*Ja Darmstadt bricht von sich selbst in di(e)s(e)s Klag-Lied aus.*

Ein Rezitativ beginnt die Kantate als Exortatio, in der der Grund der Kantate erklärt wird. Die Reime sind umarmend, während der Rhythmus zunächst jambisch ist und danach daktylisch wird. Die Bildersprache ist nüchtern und erzählt das traurige Ereignis.

**2. Diktum** (Aus: Baruch IV 20 Jerem10 V 19)

*Ich habe mein Freuden-Kleid ausgezogen/*

*und Trauer-Kleid angezogen. Ach meines Jammers und Herzesleids!*

*Wen geht dies Klag-Lied an? Ach! Schmerz! Ach/*

*Weh! Kaum/*

*dass ichs sagen kan(n).*

Baruch war *„der Schreiber und Begleiter des Propheten Jeremia*[22]*."* Dieses Diktum zeigt eine Art Dialog zwischen zwei Zitaten der zeitgenössischen Personen Baruch und Jeremia, die beide ihre Trauer im Bezug auf den Tod ausdrücken. Um seine Trauerkantaten narrativ zu entwickeln, sucht Lichtenberg zunächst in der Bibel den Ursprung der Ereignisse, die danach als Folgerung erklärt werden; im Gegensatz dazu entwickelt Lehms eine Induktion in der Bibel aus den Ereignissen.

**3. Arie**[23]

*Unser Prinz ist hingerissen/*

*und zu früh von uns gereisst;*

*Ja sein Edler Fürsten-Geist*

*muss schon Grufft und Erde grüßen*

*Unser Prinz ist hingerissen/*

*und zu früh von uns gereisst.*

22 http://www.die-bibel.de/bibelwissen/inhalt-und-aufbau/spaetschriften-des-at/das-buch-baruch/ (Web 07.02.2015)

23 Das italienische Wort „Arie" ist gewöhnlich auf die Partituren verwendet, obwohl das deutsche Wort eigentlich „Arie" ist. In dieser Arbeit wird das Wort „Arie" überall in der Analyse verwendet, allerdings im Kantaten-Text wird allein das Wort „Arie" verwendet werden, insoweit der originale Text ursprünglich mit dem italienischen Wort geschrieben wurde.

Die Reime der Arie werden sind umarmend und die Trauer wird in wenigen Worten und einem trochäischen Rhythmus ausgedrückt. Diese Arie erklärt sachlich, warum das Ereignis traurig ist aber scheint die Trauer subtiler ausdrücken zu wollen.

**4.Rezitativ**

*Der t(h)eure Prinz? Soll der in seiner Morgen-Röt(h)e*
*Bereits zum Untergange gehen/*
*Und nicht nach unserm Wunsch im Mittags-Puncte steh(e)n?*
*Nein /*
*nein! er musst in seinen besten Jahren*
*In seine Todten-Grube fahren.*
*Der helle Mittags-Schein*
*Selbst seine Sterbe-Fackel seyn/*
*Und ihm damit zu Grabe leuchten/*
*dass wir nur nicht den Wunsch erreichten/*
*Ihn länger hier bey uns zu seh(e)n.*
*Ach Gott! Wie Weh ist uns durch diesen Fall gescheh(e)n!*

Lehms richtet sich an Gott und erzählt, wie traurig und empört er ist, dass Franz Ernest viel zu jung gestorben ist. Die Reime bleiben umarmend mit „en“ und „ein“ in der Mitte[24]. *‚Sein‘* reimt sich auf ‚Schein‘, als Gegensatz und auch als Lüge, weil Franz Ernst die Wahrheit seines Lebens nicht wirklich ausdrücken konnte. Der Rhythmus ist wieder jambisch für dieses betrübte Rezitativ.

**5. Arie**

*Wir tragen Leid um Dich/*
*Und klagen inniglich.*
*Wir ne(t)zen unsre Seelen*
*Mit Thränen und nur Blut/*
*Und können( e)s nicht verhölen*[25] [verhohlen/verhehlen]/
*Wie Weh Dein Abschied thut.*
*Ach Gott! Der Schlag ist schwer/*
*Und kommt nicht ungefehr.*

24 *„Morgen“* reimt sich auf *„gehen“*, und *„Röthe“*, wie eine Art Auftakt, nimmt die zweite Zeile voraus.
25 verhohlen/verhehlen

*Wir tragen Leid um Dich/*

*Und klagen inniglich.*

Die Arie drückt die Traurigkeit deutlicher aus. Der Rhythmus wird jetzt wieder jambisch, als ob es früher zu schwierig zu ertragen war, ein solches Maß an Trauer auszudrücken. Die Reime auf „ich" sind umarmend, die Reime auf „en" und „ut" gekreuzt, und die Reime auf „er" gepaart[26].

**6. Diktum** (Baruch IV. 23)

*Wir haben Dich ziehen lassen mit Trauren und Weinen/*

*Gott aber wird Dich uns wieder geben mit Wonne und Freud ewiglich.*

Das Diktum formuliert eine Peroratio oder einen Schluss als das Versprechen des ewigen Lebens für Franz Ernest und vergleicht die erschütternde Traurigkeit mit dem Exil in Babylon (Hintergrund der Bücher von Baruch und Jeremia).

**Nach der Predigt.**

**1. Diktum** (Hiob I. 21)

*Der Herr hat( e)s gegeben/*

*der Herr hat( e)s genommen/*

*der Nahme des Herrn sey gelobet.*

Mit dem Buch Hiobs nimmt Lehms Bezug auf den Tod und die Hoffnung auf ein ewiges Leben.

**2. Rezitativ**

*Der Herr hat uns auch den t(h)euren Fürst genommen/*

*Den wir von Ihm bekommen/*

*Und Ihn auf seine Jammer-Nacht*

*Zur stillen Ruhe gebracht.*

Die Reime sind hier gepaart und der Rhythmus jambisch. Das Rezitativ illustriert, wie Franz Ernest während der Nacht gestorben ist und wie auf das Sterben die Ruhe folgt.

**3. Arie**

*Er schläff(s)t; Er ruht;*

*Er liegt im Segen*[27]*/*

*Und ist vergnügt/*

---

26 *„Verhöhlen"* bedeutet *„nicht geäußert"* oder *„geheim gehalten"* (Duden 2011: 1884).

27 „Seegen" im gedruckten Text.

*dass Er wie ein Held gesiegt.*

*Sein Kampf ist aus/ Er hat gewonnen;*

*Sein Antli(t)z gleicht an*[ ]*isst der Sonnen/*

*Obgleich sein Leib im Sarge liegt.*

*Er schläff(s)t; Er ruht;*

*Er liegt im Seegen/*

*Und ist vergnügt/*

*dass Er wie ein Held gesiegt.*

Die Reime sind hier gekreuzt und der Rhythmus jambisch. Lehms beschreibt, dass das Leben von Frank Ernest so tugendhaft war, dass er nun im Licht der Sonne glänzt. Die Trauer ist ihm nur ein weltliches Gedächtnis geworden.

**4. Rezitativ**

*Gott tröste den Gesalbten/*

*Wie auch das ganze Fürsten-Haus*

*Uns se(t)z Ihm hier Sein Ziel noch weit/noch weit hinaus!*

*Du aber/*

*Theurer Fürst/*

*Der Du bey Gott einst mit regieren wirst/*

*Lass uns die bittren Klagen*

*Noch einmal sagen/*

*Die so gerecht/*

*als billich* [billig] *seyn/*

*Und sie noch auf Dein Grab statt der Blumen streu'n.*

Die Klagen sind für Lehms deutlicher als die Blumen, die im Protestantismus nie bevorzugte Elemente der Trauerzeremonien sind[28]. Die Reime sind hier meistens gekreuzt, aber auch teilweise gepaart, wie zwischen Klagen, die zusammen ereignen, wenn die Melancholie der Klage unbedingt benötigt, ausgedrückt zu werden. Der jambische Rhythmus drückt gewöhnlich in der gemischten madrigalischen Kantaten melancholischen Gefühlen, in vergleichbarer Weisen von der Molltonart in Musik.

**5. Arie**

---

28 Laut dem Wörterbuch Duden ist der „Gesalbte“: *„Jemand, der durch eine zeremonielle Salbung geweiht oder gekrönt worden ist“ (*Scholze-Stubenrecht 2011: 706).

*Wir weinen! Ach! Wir weinen noch um Dich!*

*Wir füllen deine Grufft mit unsern Thränen/*

*Und legen Dir damit den Leichen-Stein;*

*Wir wollen Dich auch noch gar offt erwehnen* [erwähnen]/

*Und so bey Dir in deinem Grabe seyn.*

*Ruh wo(h)l! Schlaff aus! Dein Theures Angedencken*

*Wird sich /*

*mein Prinz/*

*ins unsre Seelen sencken;*

*Denn wir bedauern Dich recht inniglich/*

*Wir weinen! Ach! Wir weinen noch um Dich!*

Der Rhythmus bleibt jambisch und die Reime teilweise gekreuzt, teilweise gepaart. Der gekreuzte Teil erwähnt die letzten materiellen Spuren Franz Ernests während der Zeremonie, wo seine Leiche noch mit den Lebenden zusammentrifft. Die gepaarten Reime schildern, wie das Andenken Franz Ernests in den Seelen der Gläubigen bleiben wird. Die letzte Arie nimmt explizit Abschied von Franz Ernest und beweint seinen Verlust.

## Schluss.

Der Stil von Lehms ist hier im Vergleich mit den Trauerkantaten Lichtenbergs sehr zurückhaltend. Die Rezitative und Arien Lehms scheinen kürzer, aber sehr formal, direkt und genau. Die Klangarbeit Lichtenbergs mit den Alliterationen und Assonanzen fehlt wahrscheinlich bei Lehms, was als stilistische Eigenschaft von Lehms Kantaten charakterisiert werden kann.

Die Verwendung der biblischen Zitate ist auch ganz anders. Sie erklären für Lehms nur die Erfahrung der Trauer, während sie diese bei Lichtenberg ergründen. Die Ereignisse sind für Lichtenberg eine Deduktion der Bibel, wobei das Leben als zeitgenössische Wirklichkeit eigentlich a priori aus der Bibel als ursprüngliche Wirklichkeit stammen würde. Für Lehms scheint das Leben nur eine Induktion der Bibel zu sein und die Bibel würde empirisch aus dem Leben stammen.

Der trochaische Rhythmus bei Lehms drückt die Schwierigkeit aus, die Gefühle auszudrücken. Die melancholischen Jamben bleiben zentral für beide Dichter, aber die Gefühle wirken natürlich und spontan niedergeschrieben.

Der Choral fehlt bei Lehms dieses Mal, auch wenn er ihn in Graupners Kantaten eingefügt haben würde (siehe Teil I). Die Trauerkantaten Lichtenbergs sind zwar vom Pietismus beeinflusst, und erforschen die Intimität und das psychologische Innenleben des menschlichen Wesens: sie vertiefen die Frömmigkeit. Bei Lehms bleiben die anderen Personen distanzierter, und Teil einer Standesgesellschaft; alles klingt mehr wie eine Zeremonie und weniger wie ein Gedicht. Lehms folgt immer einer besonderen Reim-Logik, während Lichtenberg diese manchmal vermeidet.

Der Stil Lichtenbergs scheint intellektuell befreiter und entwickelter. Seine Form scheint trotzdem, mit dem Diktum am Beginn und dem Choral am Ende, viel mehr organisch zu sein. Die Zitate bei Lehms klingen vielmehr wie eine gezwungene, formale Rezitation und liefern kaum Erklärungen über die tatsächliche Absicht der Kantaten. Im Vergleich wirkt Lichtenberg tiefsinniger als Theologe, und deshalb auch als Philosoph. Lehms versteht alles wörtlich, während Lichtenberg es wagt, Späße und Wortspiele in seine Trauerkantaten einzubringen. Wahrscheinlich konnte sich Lichtenberg bei der Hessisch-Darmstädterischen Familie viel mehr erleben, während Lehms es bevorzugte, nur als Angestellter zu arbeiten. Lehms nimmt an der Geschichte und der gehobenen Gesellschaft teil, während Lichtenberg durch seine Erfahrung der Ewigkeit eine würdevolle Frömmigkeit fördert. Die Kantaten Lehms sind für Lichtenberg vermutlich nur eine Schablone, der er formal folgt und die er mit einer ganz anderen Bedeutung und Symbolik weiterentwickelte. Das Gedicht Lehms nähert sich der Ode als lineare Form an und die Kantate Lichtenbergs verwendet eher die Freiheit der gemischten madrigalischen Kantate. Die Affekten-Lehre Matthesons[29] könnte hierbei eine Rolle gespielt haben und sicherlich waren diese Gedanken auch im Zusammenhang mit der barocken Musik und Literatur prägend.

## 11. Die Kunst der Rhetorik.

Lichtenbergs Dichtung benutzt die Technik der Rhetorik, um sein Publikum zu überzeugen. *„Rhetorik […] ist nur teilweise die ‚Kunst' wirkungsvoller Kommunikation"* (Anz 2007: 435). *„Das Wirkungsziel differenziert sich des* [rhetorischen Systems] *von Regeln und Normen der Textproduktion"* (ebd. 435). Die Logik der Dichtung Lichtenbergs folgt diese Normen, um die Struktur auszuarbeiten. Die Absicht zu überzeugen ist im Text genauso wichtig wie die literarischen Techniken, um den Leser/Zuhörer zu beeinflussen. Worte können jedoch nicht vollständig die

29 Siehe unten.

tatsächliche Bedeutung auszudrücken. Pietistische literarische Techniken könnten beispielsweise inhaltlich etwas Anderes als pietistische Ideen ausdrücken. Die Rhetorik könnte eine rein formale traditionelle Struktur sein, deren Bedeutung anders als das Wirkungsergebnis sein könnte. Die ästhetischen rhetorischen Techniken könnten wertgeschätzt werden, obwohl die poetischen Absichten ganz anders als ein „Versuch zu überzeugen" sind. Die Rhetorik hat den Sinn, sich durch kunstvolle, passende Art und Weise auszudrücken. Die Kunst der Rhetorik ist in erster Linie eine Kunst der „Schreibweise" und des subjektiven Ausdrucks. In der Dichtung wiederum können Emotionen oder Staunen ausgedrückt werden.

Die Rhetorik benutzt Argumente und *„spezifische Schlussverfahren"*. Das rhetorische System besteht auf fünf Arbeitsstadien (rhetorices partes; officia oratoris): (1) Findung der Argumente (heuresis; inventio), (2) Anordnung (taxis; dispositio), (3) sprachliche Darstellung/Vertextung (lexis; elocutio), (4) Memorierung / Speicherung (mneme; memoria), (5) Aufführung/Performanz (hypokrisis; actio/pronuntiatio)" (ebd. 442). Während das Gedächtnis und die Aufführung für diese Arbeit nicht relevant sind, werden die Argumente, die Anordnung und die sprachliche Darstellung betrachtet.

Die Anordnung der Trauerkantaten ist eine *„künstliche Ordnung"* (ordo artificialis) und keine *„natürliche Ordnung"* (ordo naturalis). Was erzählt wird folgt keiner chronologischen Logik, lediglich die Seele wird erforscht (ebd. 448). Das Heil von Ernst Ludwig folgt trotzdem einer natürlichen Ordnung, wenn es am Ende der Kantate vorkommt, jedoch folgt der Gedanke keiner tatsächlichen zeitlichen Logik. Vier Stilnormen müssen respektiert werden: *„Die Rede muss (1) grammatisch korrekt (virtus der Latinitas), (2) klar und verständlich (perspicuitas) sowie (3) geschmückt (ornatus) sein"*. Die vierte Norm ist die *„Angemessenheit"* (aptum) (ebd. 449). Ein wichtiger Unterschied besteht jedoch zwischen dem „Inhalt" (res) und dem sprachlichen Ausdruck (verba), von welchem die Sprache abhängt (Kohl 2000: 15).

Ethische Aspekte werden auch berücksichtigt: Laut Quintilian kann *„nur ein wirklich guter Mann ein Redner sein […]; und deshalb fordern wir nicht nur hervorragende Redegabe in ihm, sondern alle Mannestugenden"* (ebd. 14, 15). Es ist möglich, dass der Glaube für Lichtenberg wichtiger als die Tugenden war, dies bedeutet allerdings nicht, dass die Tugenden kein Gewicht für ihn hatten. Das Verständnis von Tugend unterscheidet sich zwischen der Antike und dem Jahr 1739.

Die Rhetorik wird in Politik, Lob, Trauer und Beweisführung verwendet. Sie *„findet Einsatz in Politik (genus deliberativum), Rechtsstreitigkeit (genus iudicale) und als epideiktische Rede bei Gelegenheiten, wo Lob, Tadel, Trauer u.s.w. geäußert werden (genus demonstrativum)"* (ebd. 15).

Der rhetorische Aufbau nutzt ebenfalls die folgenden Begriffe für den Aufbau einer Rede: *„exordium, narratio, argumentatio, peroratio"* (ebd.15). Das Exordium und die Peroratio sind die

wichtigsten Teile, um die Emotion und die Bedeutung zu betonen. Das Exordium besteht stets aus biblischen Zitaten, während die Peroratio einen alten, innerhalb der kirchlichen Tradition bekannten und wohlbekannten Choral übernimmt. Das Rezitativ ist demnach eine Art Mischung aus *„narratio"*, Erzählung und Argumentation. Arien und die rhetorische Logik bleiben einander fremd, weil Arien nur einer rein lyrischen Poesie zuwenden.

### 12. Lichtenberg und die Literatur seiner Zeit.

Die Dichter, die möglicherweise Lichtenberg beeinflusst haben, waren in erster Linie Erdmann Neumeister, der als der Gründer einer synthetischen Form der kirchlichen Kantate in seiner Arbeit mit Telemann und Bach betrachtet wird, und Georg Lehms, den Lichtenberg nach seinem Tod 1717 (nachdem der Hofbibliothekar Heinrich Walther Gerdes die Position innehatte (Pfau 2010: 77) ersetzte, um die Libretti der Kantaten Graupners weiterzuschreiben. Lehms komponierte fünf und ein Viertel Jahrgänge an gedruckter kirchlicher Musik für den Darmstädter Hof (ebd. 85). Lehms war auch ein Schriftsteller, der *„eine König-David-Romantrilogie"* (Michal 1707-Absalon 1710) schrieb, die heute verschollen ist und in der einige weltliche Liebeskantaten von Graupner gefunden werden konnten. Der Titel seines bekanntesten Buches ist *„Teutschlands galante Poetinnen"* (1715), wahrscheinlich um die Dichter und ihr literarischer Ausdruck vor der Öffentlichkeit zu rechtfertigen (Pfau 2010: 75).
Neumeister schreibt in einer von seinen Predigten: *„Einem Gelehrter hilft doch nicht seine Kunst, der weltliche Pracht ist gar umsonst, wir müssen alle sterben"* (1751: 269). Dieses Zitat zeigt, inwiefern die metaphysische Wirklichkeit für den Zeitgeist wichtiger ist, als Kunst, Musik, Literatur und Kultur. Das Sterben ist für die Menschen in der Gesellschaft normativer und präsenter. Es kann nicht so leicht zu ein vernünftig-erklärtes Dis-Kreieren reduziert werden. Das Bewusstsein des Todes ist deswegen ein Teil einer ontologischen Kondition, die die Wahrheit des Seins ausdrückt.
Ein anderer möglicher literarischer Einfluss von Lichtenberg könnte Johann Jakob Rambach (1693-1735) gewesen sein, der „Superintendent und Professor der Theologie in Giessen" war und 1731 „von Landgraf Ernst Ludwig mit der Zusammenstellung eines neuen Kirchengesangsbuchs beauftragt" wird (Müller 1929: 80). Das 1733 veröffentlicht Buch hießt „Neu-eingerichtete[s] Hessen-Darmstädtische[s] Kirchen-Gesang-Buch" und wurde in Darmstadt gedruckt (ebd: 81). Rambach studierte Theologie in Halle und Jena (ebenfalls mit August Francke). Er schreibt einen Kantatenjahrgang, der 1720 in Halle veröffentlicht wird: *„Jahrgang „Geistliche /Poesien, / […] zwey und siebenzig CANTATEN über/alle Sonn= und Fest=Tags=Evangelia…".* Graupner nimmt einen Text aus diesem Buch auf, um 1742 eine Kantate zu komponieren (ebd. 49). Die beiden

Kantaten *„für die Leipziger Bewerbung"* könnten mit Texten aus Rambachs Jahrgang komponiert worden sein, weil der Ursprung der Texte aus der Gegend von Leipzig stammt (ebd. 47) Gunilla Eschenbach zeigt 2014 während des Symposiums *„Die Kantate als Katalysator"*[30] inwiefern Rambach die Metaphern in seinen Texten mit Affekten verbindet, um die Bedeutung klarer und tiefsinniger auszudrücken. Diese literarische Technik könnte auch in den Kantaten-Texten Lichtenbergs gefunden werden.

Laut Vernon Wicker gehörte *„die klare, unkomplizierte Dichtung* [Lichtenbergs] *zu den besten deutschen Kantaten Texten der damaligen Zeit. Ernst und Lebensnähe seiner Textdichtungen zeugen von einem erfahrenen Theologen und Seelsorger"* (1987: 338). Die Seele ist tatsächlich ein ausschlaggebendes Element des Kantateschreibens. Georg Lehms, der Vorgänger von Lichtenberg und Graupner, sang *„das Hohelied der Kirchenmusik, die er als „seeligste Wissenschafft unter allen andern Welt Wissenschafften"* verstand (Pfau 2010: 87). Wickers Analyse der 1719-geschriebenen Kantate *„Gottlob mein Glaube stehet veste"* zeigt ebenso, inwiefern der christliche Glaube sich von dem Zeitgeist der Aufklärung differenziert, und wie die Aufklärung *„eine Quelle der Verwirrung"* für ihn ist (Wicker 1987: 345). Lichtenberg reimt in dieser Kantate *„Vernunfft"* mit *„höllen Zunfft"* und stellt sie mit *„Angreifer auf den „ho[f]fnungs Grund""* gleich (ebd.).

Auch wenn Lichtenbergs geistliche *„Poesien"* eine gewisse Gabe zu dichten zeigen, *„fehlte ihm aber an guter Anweisung, diese Gabe recht anzuwenden"* (Neubauer 1743: 232). Er hätte *„nur einige alte Auctores, von der fruchtbringenden Gesellschaft mehr gelesen, als ernstlich gelesen"* (ebd. 232). In Gießen studiert er *„die Schriften der damaligen besten Dichter"* und *„deren allerneueste Anweisungen"*, ohne *„Interesse für poetische Übungen und literarische Anweisungen"* zu zeigen (ebd. 232). In Gießen studiert Lichtenberg Philosophie und Theologie mit Johann Georg Liebknecht und August Hermann Francke, die stark gegen die Philosophie Christian Wolffs sind. Die Zeit in Gießen ist nichtsdestotrotz zu schulmeisterlich, um eine eigene intellektuelle Freiheit Lichtenbergs zu ermöglichen.

Lichtenberg arbeitet meistens autodidaktisch in Bezug auf seine Kantatenschreibung und bleibt offensichtlich zunächst der Literatur seiner Zeit fern. Er selbst betrachtet seine Dichtung als altmodisch: Neubauer schreibt darüber, er habe:

> *„sich nie entschließen wollen, nach einiger Verlangen, einige Jahrgange zusammen drucken, und anderwärts bekannt werden zu lassen, weil er meynet, dass seine Arbeit nicht nach dem Geschmack der galanten und von Jugend auf geübten Dichter sey, ob sie gleich ziemlich rein und nicht leer von erbaulichen Wahrheiten von Kennern geachtet worden"* (ebd. 232).

30 20-22. November 2014. Martin-Luther-Universität Halle (Saale).

Vielleicht hat Lichtenberg *„einige Jahrgänge"* selbst nicht veröffentlicht, allerdings wird die Mehrheit *„auf Kosten des Landgrafen gedruckt"* (Pfau 2010: 77). Diese Tradition der *„Jahrgangs druck[e]"*, die *„den Gottesdienstbesuchern an die Hand gegeben wurde",* wurde von Lehms mit dem Kirchenjahr 1711/12 begründet (ebd. 76). Laut Strieder werden niemals mehr als 130 Exemplare dieser Kantatentexte gedruckt (1788: 17).

Doch in einer Fußnote fügt Neubauer an, dass Rambach dachte, *„dass er ein trefflicher Deutscher Poete sey und ichs kaum gedacht hätte, dass unter den Predigern im hiesigen Lande einige wären, die es in der reinen Deutschen Dichtkunst so weit gebracht hätten".*

Als er älter wird und seines Amtes wegen in Hessen arbeitet, liest er schließlich häufiger andere Dichter: *„Nach angetretenem Amte fing er an, anderer guten Gedichte, als eine Gemüthsergözung, bey seinem damals kränklichen Zustande zu lesen, und einiges, doch ohne besonderen Fleiß aufzufessen*" (1743: 233). Lichtenberg hat zum Beispiel keine geistlichen Lieder, wie sie in Gesangsbüchern gefunden werden können, geschrieben (ebd. 236).

Es scheint deswegen, dass Lichtenberg als bescheidener Dichter, niemals wirklich als ein entscheidender Dichter seines Zeitalters angesehen wird. Seine Werke blieben strikt funktional und nie hatte er die Absicht, dass seine Werke einen Platz in der Geschichte der Literatur finden. Er teilt diese Eigenschaft mit Graupner und Grünewald, die ebenfalls die Geschichte der Musik und der Literatur als eine Art Vanitas oder Eitelkeit verstehen. Die Rezeption seiner Werke scheint heutzutage positiver geworden sein, was Erkenntnisse der geschichtlichen Literaturwissenschaft oder Hermeneutik der Literatur zu verdanken ist, die durch die Aufklärung und die Postmoderne beeinflusst sind. Dieses wissenschaftliche Verständnis existiert aber nicht in 1739, doch vielleicht ist Lichtenberg im Recht, den Mangel von Besinnung der Wissenschaft als Eitelkeit zu betrachten, wie Heidegger beispielsweise im 1967 veröffentlichen Aufsatz „Wissenschaft und Besinnung" den Begriff der Wissenschaft kritisiert, als etwas das „gedacht hatte" aber nicht mehr denken konnte:

> *„Besinnung braucht es, aber nicht, um eine zufällige Ratlosigkeit zu beheben oder den Widerwillen gegen das Denken zu brechen. Besinnung braucht es als ein Entsprechen, das sich in der Klarheit unablässigen Fragens an das Unerschöpfliche des Fragwürdigen vergisst, von dem her das Entsprechen im geeigneten Augenblick den Charakter des Fragens verliert und zum einfachen Sagen wird." (1954: 66).*

Lichtenberg ist ein Dichter der Seele und der Meditation; ein Teil der literarischen Geschichte zu werden wäre für ihn vermutlich eine Art Historizismus, der das eigenes Erlebnis seiner poetischen Meditationen nicht berücksichtigen würde.

**13. Die Definition des Trauergedichtes und das Thema des Todes in der Literatur um 1739**

Laut Thomas Anz bringt die Aufklärung eine Veränderung der Todesfurcht in der Gesellschaft mit dem Verschwinden von Aberglauben: *„Die im 18. Jahrhundert dominierenden Bilder vom schönen Tod und vom sanften, glückseligen Sterben sind dagegen auf eine Mentalität zugeschnitten, die von Todesängsten real stark belastet war und einer entsprechenden Entlastung bedurfte"* (Anz 2002: 30). Die Klagegedichte waren sehr lebhaft und beliebt zwischen 1726 und 1746 (ebd. 31) und beginnen ein positiveres Bild des Todes zu schaffen, doch sind sie ebenfalls ein Teil eines Zeitgeistes. Die Selbstbeobachtung wird im Pietismus gefördert (ebd. 34), um eine tiefere Meditation zu ermöglichen.
Typische literarische Formen werden zum Beispiel Ende des 17. Jahrhunderts verwendet, um Trauer auszudrücken: *„In den Leich-Gedichten oder Epicediis ist hauptsächlich dreyerlei zu beobachten/des Verstorbenen Lob/ die Klage/ und der Trost für die Hinterbliebenen",* postuliert Sigmund von Birken 1679 (ebd. 33).
Die rhetorischen Merkmale, zum Ausdruck von Stadien der Trauerarbeit sind gewöhnlich das *„Lob des Verstorbenen (laudatio), die Klage der Hinterbliebenen (lamentio) und zuletzt – als Abschluss des Trauergeschehens – der Trost (consolatio)"* (Horn 1998: 38).
Diese inneren emotionalen Entwicklungen betonen ein gemeines Verständnis der Trauer als soziale Repräsentation: Das Gemeinschaftsgefühl, das Heil und der *„Schmerz der Hinterbliebenen"* müssen erwähnt werden (ebd. 38). Trotzdem werden diese Emotionen zunächst nicht als persönlich begriffen: *„Der barocke Todenredner versteht sich nicht als privater Beistand, sondern als interpretes publicae tristae, ‚Dolmetscher der allgemeinen Trauer'"* (ebd. 48). Alle Gläubigen teilen die gleichen Gefühle, ohne dass sich eine Subjektivität behaupten kann.

Das fortschreitende Kodifizieren der Affekte verhinderte eine mögliche emotionale Kreativität der Trauer als *„Grenzgang"*, betrachtet aber die Gefühle erstens als Teil einer Gemeinschaft und zweitens als einen Kulturausdruck: *„Der eigene Affekt [...] wird zur Realisierung eines übergeordneten Wertes funktionalisiert. Die glaubwürdige Nachahmung der eigenen Affekte dient [...], die Affekte des Lesers besonders wirkungsvoll zu stimulieren"* (ebd. 35).
Die Definition der Grenzsituation gemäß Karl Jaspers wie *„eine Wand, an der wir scheitern"* (Ebert 2011: 7) scheint von der Realität der Trauer zwischen 1726 und 1746 sehr verschieden zu sein. Die spirituelle Erfahrung wird meist mit der Gemeinschaft geteilt und durch Affektnormen gefördert. Das Verbot des emotionalen Ausdrucks der Trauer scheint das Ergebnis der wissenschaftlichen Entwicklung eines Kampfs gegen Qual und Traurigkeit zu sein. Der „Glaube an die Allmacht des

Verstandes“ entwickelt und fördert allmählich eine Unfähigkeit zu fühlen, während die Furcht vor dem Tod es leichter machte, Gefühle auszudrücken. Nach Spenglers Geistesepochen Tabelle ermöglicht eine „reine philosophische Fassung des Weltgefühls“ von zum Beispiel den Vorsokratikern oder Galilei, Descartes, Leibniz die Entwicklung der Bewusstheit. Der Nihilismus der Allmacht des Verstandes verhindert die eigenen Möglichkeit-Bedingungen, die die Entwicklung der Wissenschaft ermöglicht haben und erstellt damit einen Grenzgang, der der Ausdruck von Gefühle aber gleichzeitig die Weiterentwicklung der Wissenschaft auf eine bedeutungsvolle Art und Weise verhindert.

In den 1760er und 1770er Jahren revoltieren gewisse literarische Bewegungen gegen die Über-Rationalität der und Rationalisierung durch die Aufklärung, die wegen der Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft immer problematischer geworden war, und zwar, insbesondere für die Kantate, die am Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr als literarische respektive musikalische Form komponiert wurde. Unter jenen literarischen Bewegungen finden sich Vertreter der Empfindsamkeit Klopstock und Goethe in Deutschland, der englische sentimentale Roman von Schriftstellern wie Oliver Goldsmith „Vicar of Wakefield“ (1766), Lawrence Sterne „Sentimental Journey …“ (1768) oder Henry MacKenzie „The Man of Feeling“ (1771)

Zwischen 1726 und 1746 teilen die meisten Menschen die gleichen Trauergefühle als Mitglied ihrer Gemeinschaft ohne eine negative Assoziation. Das positive Bild des Todes stellt einen Trost dar, der die Gemeinschaft zusammenhält. Die Trauer ist ein üblicher Ausdruck der Liebe für den Verstorbenen. Die literarische Analyse der zwölf Trauerkantaten Lichtenbergs, die im dritten Teil dieses Buchs folgt, bemüht sich, dieses positive Bild der Trauergefühle zu untersuchen, um ihre intrinsische Spezifität besser verstehen zu können.

# Teil II. Literarische und philosophische Bewegungen

## *I. „Die allerneuste Art zur reinen und galanten Poesie…“* von Menantes (1707)

### 1 Einleitung

Christian Friedrich Hunold alias Menantes (1680-1721) ist als Schriftsteller der Hauptvertreter der galanten Ausrichtung in der Barockliteratur. Er schreibt ebenfalls sechs Kantaten für Johann Sebastian Bach. In seinem Buch „Die allerneuste Art...“ (1707) werden hauptsächlich die Gedanken seines Freundes Erdmann Neumeister aufgenommen, der die Gattung der „gemischten madrigalischen Kantate“ erfunden hat, die literarische Form, die Lichtenberg für seine Kantaten benutzt. In diesem Kapitel wird die poetische Theorie von Menantes mit Lichtenbergs 1726 geschriebener Kantate „Ach! Meines Jammers und Herzelends!“ für Charlotte Christina verglichen.

### 2. Definition der "reine[n] und galante[n] Poesie"

Laut Menantes ist die echte Poesie *„…von unwissenden Verächtern vor närrisch ausgescholten“* (1707, 13); es sei demnach *„Dummheit, die edle Poesie in ihrer Scharfsinnigkeit nicht zu erkennen“* (14). Die Poesie wird deswegen schnell missverstanden, aber eigentlich verstehen nur „dumme“ Menschen sie nicht. Er definiert das Spirituelle als Ziel der Poesie: *„…so kann man es zum Ruhm des Höchsten, zu einer Zufriedenheit des Gemüts, zur Erbauung des Nächsten…“* (17) entwickeln. Für seinen Standpunkt ist es das Ziel der Poesie, die Würde Gottes zu ehren: ”*Als dass jener an menschlicher / dieser aber an göttlicher Würde den Vorzug behalte“* (17).

Die Seele ist auch für ihn spezifisch mit dem Sinn der Poesie verbunden, um mit ihr eine ewige Beziehung entwickeln zu können: *„Der Seelen Ergetzen ist von großer Dauer / denn was sie liebet / das liebt sie ewig; das Ergetzen des Herzens wechselt nach seiner vielerleyen Bewegungen ab / und was heute liebet / haßt es wohl morgen. Das Vergnügen der Seelen muss mit schwerer Mühe gesucht werden und wie das Gold in Bergwercken gesucht werden.“* (22, 23).

Die Beziehung zwischen Poesie und Seele gehört zu einer ganz anderen Dimension als die kulturelle Kenntnis der menschlichen Gesellschaften. Die Poesie nimmt zu einer anderen Idee der Zeit teil. Sie soll eine spirituelle Bedeutung ausdrücken und nicht mit einer historischen Entwicklung der Literatur verbunden sein: *„Die Poesie muss aus dem Geiste und nicht aus andern Büchern kommen“* (24).

Die galante Idee der Poesie kann auch nur scharfsinnig werden, insofern sie in der Einsamkeit erlebt wird: *„Es hilfft dieses, dass man in geruhiger oder einsamer Überlegung itzo lerne / wie man*

*hernach mitten unter einer solchen Welt seine Gedancken in weise Einsamkeit schicken möge"* (44). Die Einsamkeit ermöglicht eine Vertiefung der Bedeutung, die die Gesellschaft als Gesamtheit niemals erreichen könnte. Für Menantes ist die Einsamkeit grundsätzlich mit einer Erfahrung der Ewigkeit verbunden, deswegen soll sie ihre historische Bedeutung verlieren, da sie nur so eine reine und galante Poesie werden kann.

## 3 Sprache und Stil der galanten Poesie

Die Poesie sei von Gott inspiriert worden und sollte deswegen in sich die tiefste Essenz einer Sprache konzentrieren: „*... die Poesie etwas Göttliches in sich begreiffe...so concentrieret sich die verborgene Krafft und Quintessenz einer Sprache in einem Verse oder Carmine"*(88). Für Menantes ist der Dichter eine reine Individualität und als „*Genius Poeticus eigensinnig"*(89).

Die schwierigen Erfahrungen des Lebens und das Bewusstsein des Todes sollte es dem Dichter ermöglichen, die tiefste Poesie zu schreiben: „*Endlich habe ich dieses wahrgenommen / das uns die äußerste Noht / wenn wenig Zeit mehr übrig / am besten secondiret / und die haftigen Verse offtmahls weit besser gerathen..."*(91). Der Kontext der Trauer ist deshalb besonders geeignet, um eine besonders gefühlvolle Poesie zu schreiben. Lichtenbergs Kantaten mussten außerdem für die Trauerfeierlichkeiten kurzfristig geschrieben werden.

Diese Dringlichkeit sollte auch den Dichter daran erinnern, dass die Poesie ein empirisches Erlebnis ist und dass er frei ist, seinen eigenen Stil zu entwickeln: „*Der Poet hat die Freyheit gewisse Buchstaben und Sylbe wegzuwerfen"*(103). Nur auf diese Art und Weise wird er fähig sein, eine authentische Poesie zu schreiben: „*Der Usus und jedwedens sein Dialectus muss hier das Beste lehren"*(109).

Menantes beschreibt den galanten Stil als eine Poesie, die „*rein... fließen"*(555), „*ungezwungen"*(557), *„deutlich"*(558) und *„zierlich"*(558) sein sollte. Seine Idee der Dichtung bringt etwas ganz Anderes als die Gedichte der barocken Kantaten Lehms am Darmstädter Hof, die weniger natürlich klangen.

Den Unterschied zwischen jambischen [kurz-lang] und trochäischen [lang-kurz] Versmaßen definiert Menantes folgenderweise: „*Die Jambische beweisen ihre pathetische Vertu am besten / wenn man etwas gravitaetisches und tiefsinnigen Affekte meditiret und sonderlich / wenn man seine Venam auf Lamenten / Leichen-Carmina &c. Applicieret. Hingegen spielen die Trochaeischen in lustiger Fallen desto anmuthiger..."*(142). Dementsprechend sind in Lichtenbergs Trauerkantaten die jambischen Verse häufiger, um eine meditative und tiefgreifende Bedeutung erreichen zu können. Für Lichtenberg ist die Anwendung trochäischer Versen meistens kontrapunktisch.

In Menantes Definition sollte auch die Poesie Stille und Deutlichkeit mit sich bringen, um eine tiefsinnige Reflexion zu fördern: „*Wo fern man aber das Werck fein gemächlich und mit guten Meditationibus treibet / so will ich garantiren / es soll besser aussehen.“*(688).

## 4. Die Ähnlichkeiten von Lichtenbergs Kantate zu der Definition der galanten Poesie: poetische Techniken und spirituelle Aspekte.

Menantes und Lichtenberg teilen einige gemeinsamen Merkmale in ihren Verständnissen der Poesie in Bezug auf die Spiritualität. Lichtenbergs Kantate entwickelt insbesondere eine Dialektik zwischen Materie und Geist, die durch gekreuzte Reime und manchmal mit ironischen Sinn-Nuancen betont wird (z. B. im 2. Rezitativ der Kantate „Ach meines Jammers Herzeleid“ vor der Predigt: „verlassen“ und „Gassen“). Sie entsprechen auch der Idee von Menantes, dass die jambischen Verse eine Klage und die Trauer ausdrücken.
Beide Dichter werten eine spirituelle Wirklichkeit auf, die sich hinter der profanen Welt versteckt: Das Aussehen als Darstellung der Falschheit wurde bei Menantes mit dem Begriff von Faux-Brillans als „*Schön in die Augen, schlecht von Wert“* definiert (1707, 63). Lichtenberg erarbeitet mit seiner Kritik des weltlichen Lebens eine neue scharfsinnige Idee der Schönheit (die „allerneueste“ laut Menantes), um die Bedeutung der Schönheit wieder zu behaupten, zum Beispiel in der Kantate für den Kanzler Maskowsky:
*O eitles Leben dieser Welt!*
*Wie hart liegt nicht ein Herz in dir gefangen*
*Was unerfahrner Wahn vor hoch und herrlich hält/*
*Erhabener Stand, Lust, Reichtum/*
*Pracht und Prangen/*
*Was sind sie? Bande edler Seelen.*

Das traurige Schicksal, das man akzeptieren muss (vgl. das Zitat aus Jeremia) ist ein wichtiges Thema in Lichtenbergs Kantate. Diese Zustimmung ist durch gepaarte Reime betont. (z.B. in der Kantate „Ach meines Jammers Herzeleid“: 3. Arie „geschlagen“ und „nicht mehr tagen“ oder 5. Arie „Leben“ und „gegeben“); aber das Verschwinden von Reimen kann auch eine emotionale Unordnung ausdrücken. (im 4. Rezitativ).

Für Menantes war der Bezug zwischen Poesie und Spiritualität essenziell und in gleichem Maße werden spirituelle Themen bei Lichtenberg durch eine metaphorische Musikalität illustriert, um die Idee des Todes positiv als Übergang zu konnotieren[31].

Der Choral des Komponisten Melchior Vulpius (1609) mit einem Zitat von Paulus (Philipper I,21: „*Denn Christus ist mein Leben, und Sterben ist mein Gewinn.“*) in Lichtenbergs Kantate thematisiert den Tod Christi und fasst die protestantische Sterbetheologie zusammen (Fischer 2007). Die Idee eines Todes als positiv zu bewertender Übergang wird wieder im Choral entwickelt. Der Choral enthält den thematischen Inhalt der ganzen Kantate, die mit einer anderen Form entwickelt wurde. Psychologisch ersetzt Lichtenberg die Arbeit der Trauer durch die Arbeit der Dichtung. Die Kunst wird so zu einer Möglichkeit, den Abfall der menschlichen Welt zu transzendieren. Lichtenberg verwendet deswegen die Ästhetik, um die Spiritualität und den Glauben stärker zu behaupten.

Durch den poetischen Inhalt vermittelt Lichtenberg eine narrative, rhetorische und argumentative Entwicklung, die ein pädagogisches Ziel enthält und durch Emotionen und Affekte interpunktiert wird, um eine tiefere und ewige Bedeutung und eine spirituelle Freude am Ende der Kantate zu erreichen. Diese tiefe Bedeutung bringt eine Kritik des Bemitleidens, um die spirituelle Wirklichkeit zu betonen, mit sich.

## 5. Die barocke Bildlichkeit als mystische und dekorative Metaphorik.

Vor Menantes existiert schon die barocke Poesie, von der sowohl Menantes als auch Lichtenberg beeinflusst worden sind und deren Kritik beide als Dichter voneinander differenziert. Die barocke Poesie entwickelt durch ihre Bildlichkeit eine neue Idee der Spiritualität, als Übertragung ewiger Werten, die schon im weltlichen Leben empfunden werden können, um diese Welt von ihrer Sünde zu reinigen: „*Ein Zusammenhang ergibt sich dadurch, dass seit dem Mittelalter der erste Abschnitt auf den mystischen Weg zu Gott…, als Reinigung vom kreatürlichen und weltlichen Leben aufgefaßt wird.“* (Windfuhr 1966: 206).

Das Motiv der Liebesbeziehungen wird damit als Symbolik der ideellen Welt im Himmelreich erarbeitet: „*Während im Mittelalter Bilder und Motive des Minnesangs ... den Bildbereich der Brautmystik bestimmt hatten, übernimmt sie jetzt die charakteristischen Situationen und Bildfelder*

31 Die Alliterationen betonen eine Liebesgeschichte zwischen der Fürstin (Wörter mit „F“) und dem Herrn (Wörter mit „H“), wohingegen die Alliterationen mit „D“ (wie „Du“) die Beziehungen anderer Menschen mit Charlotte Christina illustrieren.

*des Petrarkismus. Durch direkte oder indirekte Kontrafaktur wird das weltliche Liebessystem auf den geistlichen Bereich übertragen.“* (ebd. 228).

Um diese besondere Symbolik der Liebe zu illustrieren, wird eine reiche Bildlichkeit verwendet, die insbesondere auf Metaphern von Verzierungen und Ausschmückungen berührt, deren Wichtigkeit in gleichem Maße der barocken Musik und den schönen Künsten attestiert werden kann: *„Nach barocker Auffassung liegen die eigentlichen Aufgaben und die besten Möglichkeiten für die Bildlichkeit im Bereich der Kombination und Ausschmückung“* (234) [z. B. in der Kantate „Ach meines Jammers Herzeleid“ im 2. Rezitativ: „Mein Fürsten-Schmuck“; in der 3. Arie: „Das Kleinod“].

Gleichzeitig wird auch diese barocke Symbolik der Verzierung mit der tragischen Allegorie der Schönheit als Motiv der Vanitas entwickelt: *„Nur zu einem Teil ist der empfindliche Schönheit-Sinn als Antwort auf den Vergänglichkeitsgedanken zu verstehen. Die Einsicht in die allgemeine Vanitas kann im Gegenschlag die hyperbolische Ausschmückung anregen. Was von der Vernichtung bedroht ist, wird noch einmal in letzter Blüte gezeigt.“* (235).

Die Schönheit der Ausschmückungen soll doch in der barocken Bildlichkeit als geistliches Erlebnis verstanden werden, um ein anderes Verständnis der Wirklichkeit hinter den Erscheinungen zu erreichen: *„Die seltenen Materialen… befriedigen den Drang nach „sinn-behebender“ Kombination. Sie vereinigen beide Funktionen, die Ausschmückung und das Moment der Überraschung.“* (261). Die dekorativen barocken Elemente sind deswegen auch mit einem scharfsinnigen Erlebnis verbunden, das nur mit der Erfahrung des Himmelreichs verglichen werden könne (z.B. im Rezitativ 2. der Kantate „Ach meines Jammers Herzeleid“ „A „Des Todes düstres Nacht“, aber „sein Glanz, seine Pracht“).

## 6. Die galante Poesie als Weiterentwicklung der barocken Dichtung.

Nach Neumeister und mit Menantes entwickelte sich jedoch eine neue Idee der Poesie, die weswegen anders geschrieben werden sollte: „Die allerneuste Art…“ enthielt das Programm und den Anspruch, ein neues Stilideal zu verkünden.“ (380).

Die Bedeutung der bleibenden barocken Elemente nimmt bei der galanten Poesie eine neue Funktion ein und erfüllt ein anderes Ziel: *„Im Stil sind zwar noch gelegentliche Barockreste zu bemerken, aber in ganzen wirkt sich auch hier die Veränderung aus“* (381).

Dieses stilistische Ideal lässt sich wie folgt charakterisieren: *„… die Galanten… versuchen die Balance von Schmuck, Angemessenheit und Deutlichkeit wiederherzustellen.“* (381) Die galante Poesie kann vom barocken Stil anhand der folgenden Merkmale entschieden werden: *„Als weiteres*

*neues Element kommt hinzu, dass sie in dem verbleibenden Bereich die eigenen Kategorien der „Wohlfliessenheit", Galanterie und des Scherzhaft-Burlesken durchsetzen wollen."* (382). Diese Merkmale können außerdem in Lichtenbergs Kantaten wiedergefunden werden. Lichtenberg selbst erklärt zur Vortragsflüssigkeit in der poetischen Kunst weiter: *„..., dass alle mehrenteils zum Vorschein kommen, eingerichtet sind. Denn, dass alle Reim-Arten (Carminum genera) in einer Arie durcheinander werffen und anbringen solte, hat mir niemals gefallen, weil eine solche Gattung nicht leicht ohne stottern gelesen, und die Caesur nicht anders, als mühsam, gefunden werden kan, wobey nach meinem Sinne die Flüssigkeit einen nicht geringen Abbruch leidet, und der Vortrag mehr einer ungebundenen als gebundenen Rede gleich wird."* (F. Noack „Christoph Graupner als Kirchenkomponist", Leipzig 1926 S. 12 f. zit. n. E. Noack 1957).

Lichtenberg verwendet zum Beispiel im 6. Rezitativ der Kantate „Ach meines Jammers Herzeleid" Adjektive wie „*liebliches" Vergnügen, „schönen Himmels-Auen"*, die sich der galanten Metaphorik annähern: „*Wenn bei den Galanten im positiven Sinn von Metaphorik die Rede ist, so gebenötigen sie Adjektive wie „anmuthig", „angenehm", „nett", „geschickt" und der Sache „zukommend""* (385).

Mit dieser literarischen Wende ist die Kantate inhaltlich *„realistischer"*, weniger *„starr"*, *„bäuerlich"* oder *„schwülstig"* geworden: „*Vorbildlich ist nicht mehr die stattliche oder kolossale Frauengestalt der Barockzeit, sondern die zierliche, elegante Schönheit"* (395) Mit der barocken Poesie findet deshalb die allerneuste Idee der Schönheit ihren Ausdruck: „*Die Galanten… halten fest, dass der Stil in maßvollem Umfang auch Zierfunktionen haben muss… geht es ihnen nicht darum, eine emphatische Sprechweise zu entwickeln"* (387). Die Emphase wird zum Beispiel besonders in der pietistischen Literatur verwendet, während die galante Poesie in einer ästhetischen Gattung ihren Inbegriff zu finden versuchte. In der Kantate für Charlotte Christina wird besonders deutlich, dass Lichtenberg vielleicht näher an die stilistischen Merkmale der galanten Bewegung herankommt als an die pietistische Bewegung. Obwohl seine leidenschaftliche Spiritualität möglicherweise durch pietistische Ideen beeinflusst wird, bleibt das Ideal von Schönheit und Andacht durch die Poesie ein wichtiges Element seiner Trauerkantaten, das ihn von Pietismus wegbringt.

## 7. Die Merkmale Lichtenbergs eigenen poetischen Stils.

Die gemischte madrigalische Kantate als Trauerkantate ist eine besondere Gattung, die Lichtenberg mit einem eigenen Stil entwickelt hat, und der die Reime eine stark metaphorische Funktion erfüllen. Die Poesie wird durch Emotionen, den gewählten Wortschatz und Argumentation als

psychologische Unterstützung entwickelt, um die Trauer zu überwinden. Eine Art scherzhafte Ironie wird dennoch manchmal bei Lichtenberg verwendet, um spezifische Reaktionen zu verursachen. (z. B. „*was anderes schreckt, bist Dir ein freudiger Gewinn*")

Lichtenberg, als „galanter" Dichter betont die höchste Bedeutung (wie im Menantes Buch); sein Stil ist auch dank Menantes mehr durchdachter, fließender und psychologisch subtiler, als die früheren barocken Kantaten am Darmstädten Hof von Georg Lehms (1684-1717).

Allerdings versteht Lichtenberg 1726 seinen poetischen Stil als abweichend von dem *„Gantz neuen Geschmack"* (E. Noack 1957) seiner Zeitgenossen mit ihren Arten von Reimen (Carminum genera). Er betrachtete eher den Sinn seiner poetischen Arbeit eher in der Funktion der Andacht, in der sowohl die stilistischen Neuigkeiten als auch die poetisch bewährten Techniken einen Platz finden können, insofern diese ermöglichen, die Erfahrung der Spiritualität anzureichern:

> *„Wie ich mich nun aber in allem nach Möglichkeit beflissen, Kirchenmäßig und andächtig zu schreiben, so zweiffle dennoch nicht, dass nicht hier und dar Ausdrückungen denen Unerfahr[e]nen in der edlen Music etwas Welt-förmig und ungeziemend vorkommen möchten. Solche aber belieben sich zu erinnern, das es ein anderes seye, predigen und bethen, ein anders aber, dem HERRN ein neues Lied singen, als bey welchen Andachten der Music durch unerwartete und reitzende Erfindungen ohnumgänglich Gelegenheit gegeben werden muss, ihre Kunst-gemäße Sätze anzubringen, und die Gemüther durch eine beliebte Veränderung, wo möglich, zu bewegen…" (ebd.).*

Zu Lebzeiten wird Lichtenberg trotz seiner Bescheidenheit als ein herausragender Kantaten-Dichter betrachtet. Der Kantaten-Dichter Rambach zum Beispiel, schreibt: *„…ich habe mir vorlängst diese Idee von ihm gemacht, dass er ein trefflicher deutscher Poete sey und ichs kaum gedacht hätte, dass unter den Predigern im hiesigen Lande einige wären, die es in der reinen Deutschen Dichtkunst so weit gebracht hätten."* (Rambach, zit. n. Neubauer 1743, 232)

Allerdings schätzte Lichtenberg in einem Brief von 7. April 1742 am Ende seines Lebens, dass er sich als Dichter verschlechtert habe: *„Das poetische Feuer verlöschet bey zunehmenden Jahren, und wie ich sonst des Tages 6 bis 8, ja einmal 12 Stücke in einem Tage verfertigen können, so kommt es izo selten auf 4 Cantaten, deswegen ich auch kürzlich die Arbeit depreciret, kann aber davon nicht loswerden. Der Jahrgang de anno 1741 ist doch bey einigen in der That ein Wort zur Erbauung gewesen, dafür der Name des Herrn gelobet sey."* (Lichtenberg, zit. n. Neubauer 1743, 235).

# 2 Das barocke Trauerspiel als Archäologie der Trauerkantaten

## A. Trauer und Subjektivität

### 1 Die Erfahrung der tragischen Gefühle als Grundlage

Trauergefühle sind sowohl von Trauerkantaten thematisiert als sie sind das zentrale Motiv des Trauerspiels, wie es in der deutschen Barockliteratur des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Als zentrale literarische Form, die nur ein Jahrhundert früher entwickelt wurde, scheint es sehr wahrscheinlich, dass diese Form Ähnlichkeiten mit Lichtenbergs Trauerkantaten aufweist. Diese vorausgangene literarische Form könnte helfen, den Zeitgeist zu verstehen, in dem Lichtenberg seine Trauergedichte geschrieben hat.

Laut Benjamins 1925 verfasstem Buch *„Ursprung des deutschen Trauerspiels"* ist die Erfahrung der tragischen Gefühle eine Art philosophischer Grundlage für das Trauerspiel. Die Trauer dient als Mittel, um säkularere Werke zu entwickeln, wobei diese melancholische Erfahrung durch die Geschichte der deutschen Literatur von erheblicher Bedeutung ist.

Gleichzeitig könnte die Quelle der Trauer im Trauerspiel als die Vorstellung einer heillos geschichtlichen Welt verstanden werden (Haas/Weidner 2014: 21). Der Grund des Unterganges im Trauerspiel ist deswegen nur der Stand des kreatürlichen Menschen (Benjamin, zit. n. Weidner: 100), der unmittelbar mit einem neuen historischen Bewusstsein verbunden ist. Die Säkularisierung, die laut Benjamin im Trauerspiel gefunden werden kann, kann dementsprechend als eine neue Kenntnis der weltlichen und geschichtlichen Wirklichkeit zusammengefasst werden, die schließlich zu einem literarischen Inhalt im Trauerspiel geworden ist.

Dass die Trauer noch diese spirituelle Bedeutung für Lichtenberg hatte, scheint doch Sinn zu machen, weil die Gesellschaft im achtzehnten Jahrhundert noch damit beschäftigt war, sich von einem klerikalen Autoritarismus zu der befreiten Denkart der Aufklärung zu entwickeln.

Benjamin versteht diese Säkularisierung als eine Entwicklung der Meinungsfreiheit durch das literarische Werk, jedoch ohne Abschwächung der religiösen Anliegen. Der Zeitgeist des 17. Jahrhunderts versagte den Menschen, an der Stelle von Spiritualität weltliche Inhalte *"abzufordern oder aufzuzwingen"* (Haas/Weidner 2014: 11). Die historische Wirklichkeit findet damit einen neuen Platz in der spirituellen Kultur dieses Zeitalters und erlaubt deshalb eine neue poetische Freiheit, die Lichtenbergs Kantaten kennzeichnet.

Laut seiner Biografien ist Lichtenberg ein Wissenschaftler, der Mathematik, Bautechnik und Astronomie studierte. Dementsprechend verfolgt er nur mit Interesse die technischen und

wissenschaftlichen Entwicklungen der Gesellschaft. Es bleibt jedoch sehr fraglich, ob das bedeutet, dass Lichtenberg eine Säkularisierung der Gesellschaft fördern wollte. Die Hauptbedeutung und die Hauptabsicht seiner Kantaten beruhen auf Prinzipien, die die Wiedergeburt nach dem Glaube thematisierender Glaube des Lebens nach dem Tod wieder behaupten wollte. Dennoch werden die künstlerischen und literarischen Entwicklungen seines Zeitalters durch eine Säkularisierung beeinflusst, die ihren Ursprung im Trauerspiel von Gryphius im 17. Jahrhundert finden. Die reine geschichtliche „Ausnahmesituation" des barocken Trauerspiels könnte laut Geisenhanslüke erklären, warum die „Trauer [sein] eigentliche[r] Gegenstand" (2016: 43) geworden war. Die Trauer ist ein wesentlicher Bestandteil der Lebensbedingungen der Menschen in Deutschland im siebzehnten Jahrhundert und es ist nicht zu bezweifeln, dass dies im 18. Jahrhundert weiterhin der Fall ist.

**2. Das Trauerspiel und die griechische Tragödie**

Das Trauerspiel wird stark durch die Wiederentdeckung der griechischen Tragödie beeinflusst, die im Laufe der Renaissance und der damit verbundenen Faszination für die Antike stattfindet. Trotzdem ist gemäß Benjamin *„die Tragödie von der Dingwelt gänzlich abgelöst, so ragt die[se] übern Horizont des Trauerspiels beklemmend"* (1925: 114). Die Tragödie gehört deshalb noch einer mythischen Idee der Welt an, während das Trauerspiel die weltliche Wirklichkeit ausdrückt, um die Menschen unmittelbar zu berühren.
Laut Geisenhanslüke begründet Benjamin „eine scharfe Trennung" zwischen dem deutschen Trauerspiel und der griechischen Tragödie "*durch die These, dass die Tragik eine zerstörerische sprachliche Macht sei, die sich unmittelbar auf den menschlichen Körper richte, dem Trauerspiel aber mit der Trauer ein Gefühl zugrunde liege, das seinen eigentlichen Grund ausmache" (2016: 25).*
Obwohl die sprachphilosophische Analyse Benjamins hauptsächlich geschichtlich sei, bilden die Gefühle laut seiner Theorie eine Grundlage für das menschliche Verstehen der traurigen Ereignisse im siebzehnten Jahrhundert. Diese Interpretation und diese historische Entwicklung eröffnen einen Raum für die Entwicklung der menschlichen Subjektivität, die im Rahmen der aufklärerischen Bewegung des achtzehnten Jahrhunderts (hauptsächlich nach Lichtenbergs Leben) so entscheidend sein würde.
Für die Menschen soll die Erfahrung der Trauer mit der Fähigkeit verbunden sein, sich selbst und die Wirklichkeit als Subjektivität zu verstehen. In Lichtenbergs Trauerkantaten ist ebenso die Suche nach einer persönlichen Subjektivität maßgeblich.

Lichtenberg stellt unter anderem im ersten Rezitativ der Kantate *„Herr, wenn ich nur Dich habe"* den Tod von Dorothea Friederike dar, der wie eine freie Entscheidung wirkt, die die erneute Subjektivität der anderen Menschen durch den Glauben widerspiegeln soll.

*„Dein gottergeb'ner Geist*
*Will nicht von Welt- und Erdenschätzen wissen*
*Da ihn ein Blick der Seligkeit vergnügt.*
*Er ist getrost, sein Wohnhaus zu verlassen*
*Und Jesum selig zu umfassen,*
*der Ihn holdselig kommen heißt."*

Der Glaube soll laut Lichtenberg den Menschen helfen, diese intellektuelle Subjektivität entwickeln zu können. Durch die performative Erfahrung der Trauerkantate soll ein neues Verstehen des spirituellen Lebens ermöglicht werden, das in dieser neuen Subjektivität resultiert. Deshalb scheint es schlüssig zu behaupten, dass die Erfahrung der Trauer auch für Lichtenberg die Grundlage einer neuen Vernünftigkeit ist: Die Trauer wird als eine Art Grenzerfahrung verstanden, die ein neues Bewusstsein bringen kann.

### 3. Der spirituelle Inhalt des Trauerspiels

Das Trauerspiel und die Trauerkantaten teilen ein gemeinsames Merkmal in dem Sinn, dass sie spirituelle Inhalte ausdrücken; *„…die Kenntnis des Seelenlebens, in dessen Beobachtung er allen andern es zuvortut, mitzuteilen, war nach der Theorie des Scaliger [1540-1609], die hier mit dem Interesse des Barock sich wohl vertrug und hierin Geltung behauptete, der eigentliche Zweck des Dramas"* (Benjamin 1925: 79). Beide literarischen Formen sollen eine empirische Erfahrung des Lebens nach dem Tod zum Leser oder Zuhörer bringen.
Die Verse von Andreas Gryphius (1616-1664) Trauerspiel „Carolus Stuardus" (1657/1664):
*„Wir gehen auß dem Engen-Lande in der Engel weites Land /*
*wo kein schmerzend Weh betrübet den stets-unverrückten Stand"* (269/270) (1964: 49) drücken den exakt gleichen Standpunkt über das Leben nach dem Tod aus wie die letzte Strophe des Chorals am Ende der ersten Kantate für Ernst Ludwig, die für Nikolaus Hermann (1500/1561) geschrieben wird:
*„Ich schlafe ein und ruhe fein,*
*kein Mensch kann mich aufwecken,*
*denn Jesus Christus, Gottes Sohn,*

*der wird die Himmelstür auftun,*
*mich führ'n zum ew'gen Leben."*

Diese Idee des Himmelreichs als Genuss findet sich bei Hermann im 16. Jahrhundert, für Gryphius im 17. Jahrhundert und für Lichtenberg im 18. Jahrhundert.

Das weltliche Leben in diesen literarischen Werken wird in der Tat als ein negativer Gegenpol des positiven Lebens im Himmelreich verstanden: *„…dieses Leben, welches uns moralisch, das heißt in unserer Einzigkeit, betrifft, erscheint vom Standpunkt jeder Kunstgestaltung aus als negativ oder sollte doch so erscheinen"* (Benjamin 1927: 86). Benjamin versteht in diesem Zitat alle Formen der Kunst so, als ob sie immer ein spiritueller Ausdruck einbeziehen würden. Trotzdem werden Gryphius und Lichtenberg von der gleichen lutherischen Kultur beeinflusst und entwickeln deswegen eine verwandte und kulturbedingte Idee des Himmelreichs als Genuss.

Georg Lukacs versteht in seinem Buch *„Die Seele und die Formen"* die Negativität des empirischen Lebens als die Essenz des Kunstwerks gegenüber seiner Unfähigkeit, ein wahres Leben in der Dingwelt zu finden: „*Das wahre Leben ist immer unwirklich, ja immer unmöglich für die Empirie des Lebens"* (1971: 219). Die Trauer und die Tragödie seien dementsprechend nötige und übliche Bestandteile der mystischen Erfahrung: „*So berühren sich, ergänzen sich, und schließen einander gegenseitig aus das mystische und das tragische Welterleben"* (230). Der Tod ist deswegen nicht mehr ein Ereignis im Rahmen von literarischer Werke, sondern ein künstlerisches Element zwischen anderen in der mystischen Erfahrung, die von Anfang an mit Trauer und Tragödie verbunden ist, weil der Mystiker nur das Ziel hat, ein besseres und wahres Leben jenseits des empirischen Lebens zu finden. Die Traurigkeit der spirituellen Erfahrung entsteht demnach nicht durch den Tod selbst, sondern eher durch den Mangel an Sinn.

Die psychologische Starrheit, die den Tod als eine Zäsur verstehen möchte, unterscheidet sich stark von der literarischen Bedeutung, die die Absicht hat, einen tieferen Sinn auszudrücken. In erster Linie sind Gryphius' Trauerspiele und Lichtenbergs Trauerkantaten mystische Werke, die ein neues Licht in das weltlichen Leben bringen sollen. Als Folge dessen wird das Ende des Trauerspiels nicht als eine Zäsur verstanden, so Benjamin: „*Mit recht hat man vom vor-shakespeareschen Trauerspiele der Engländer bemerkt, es sei "ohne richtiges Ende, der Strom fließt weiter". Das gilt vom Trauerspiele überhaupt; mit seinem Abschluss ist keine Epoche gesetzt, wie diese im historischen und individuellen Sinne, im Tode des tragischen Helden so nachdrücklich gegeben ist"* (116).

Innerhalb des Trauerspiels wird deswegen die Traurigkeit eine eigene Methodologie, um künftig die „wahre" Freude im Himmelreich finden zu können. In Bezug auf diese erweiterte Bedeutung,

können die Trauerspiele und die Trauerkantaten eine universalere Perspektive mit sich bringen, die sich auf die menschliche Erfahrung auf Suche nach einem „wahren Leben“ bezieht.

### 4. Eine wissenschaftliche Wende.

Das Leben der Gesellschaft zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist mit der Kirche verwoben. Für den Zeitgeist der Frühaufklärung um 1720 ist es nicht erstaunlich, die Bedeutung der Bibel durch die Wissenschaft und die Vernunft beweisen zu wollen. Der Begriff der „Säkularisierung“, der bei Benjamin verwendet wird, kann so verstanden werden, dass die Vernunft und die Subjektivität als Einfluss z. B. von Descartes‘ Philosophie des Cogito eine Art Säkularisierung verursachen, die eine neue Interpretation der Gesellschaft, des Lebens und der Bibel bedingen, aber niemals um die biblische „Wahrheit“ zu bestreiten, sondern um diese zu behaupten und zu verstärken. Michel Foucault bringt in seinem Buch *„Les mots et les choses“* („Die Ordnung der Dinge“) eine weitere Definition der rationalen Durchsichtigkeit dieser neuen Vernunft:
*„La vérité trouve sa manifestation et son signe dans la perception évidente et distincte. Il appartient aux mots de la traduire s'ils le peuvent ; ils n'ont plus le droit à en être la marque. Le langage se retire du milieu des êtres pour entrer dans son age de transparence et de neutralité.“* (1966: 70)
Laut Foucault ist dieses Phänomen im 17. Jahrhundert verbreiteter als der Einfluss des Kartesianismus. Er versteht diese historische Entwicklung als eine Wende der Gesamtheit der „Épistémé“ der abendländischen Kultur, die eine neue Ordnung der universale Wissenschaft bedingt hat (ebd.).
Dementsprechend kann die Subjektivität in Bezug auf diese neuen wissenschaftlichen Entwicklungen besser verstanden werden: wenn Lichtenberg die Sterne untersuchte und seine Predigten auf Basis dieser astronomischen Forschung formulieren wollte, suchte er gleichzeitig den Ausdruck seines selbst-behaupteten Glaubens, was typisch für das Zeitalter der Frühaufklärung ist.

### 5. Die Melancholie und die Sterne.

Das Verständnis der Astronomie ist zudem im 17. und 18. Jahrhundert mit einer Theorie der Melancholie verbunden. Laut Benjamin wird die Sternweisheit während des Mittelalters hauptsächlich durch die arabische Astronomie von Abû Ma Shar (787-886) beeinflusst, „die ihrerseits von spätantiken abhängt“, wo die *„Theorie der Melancholie in genauem Zusammenhang mit der Lehre von der Gestirneinflüssen“ steht* (1925: 128). Dementsprechend kann die Erfahrung

der Trauer für Lichtenberg nicht nur psychologisch verstanden werden, sondern auch physisch und astronomisch.

Die Melancholie ist mit dem Begriff von Räumlichkeit stark verbunden, wie Geisenhanslüke ausführt: *“Was die Melancholie in ihrer geschichtlichen Form mit dem Protestantimus in die Welt gebracht habe, sei deren Entleerung. 'Etwas Neues entstand: eine leere Welt.' Diese leere Welt, der die Trauer korrespondiert, öffnet sich jedoch erst durch den Blick des Melancholikers…“* (ebd: 53–54) Dieser Begriff der Melancholie als Entleerung erinnert auch stark an ein Zitat des Zeitgenossen von Andreas Gryphius, Blaise Pascal (1623-1662): *„Die ewige Stille dieser unendlichen Weltenräume erschreckt mich“*[32]. Diese Angst vor der Entleerung kann auch gleichzeitig mit dem neuen Bewusstsein verbunden werden, dass der Mensch das Weltall nicht wirklich kennt, was noch heutzutage in Bezug auf wissenschaftliche und astronomische Entdeckungen gilt.

Der Begriff des „Genies“ wurde auch während der Renaissance stark von der Astronomie geprägt: *“Der Renaissance, die die Umdeutung der saturnischen Melancholie im Sinne einer Lehre vom Genie mit einer auch im Denken der Antike niemals erreichten Rücksichtslosigkeit vollzog, stand nach dem Ausdruck* [des Kulturtheoretikers] *Warburg[…] die Saturnfürchtigkeit… im Mittelpunkte des Sternglaubens“*, so Benjamin (1925: 130).

Für den Astronomen Ficinius (1433-1499) war die Erfahrung der Melancholie mit der Fähigkeit kontemplativ zu sein unmittelbar verbunden und konnte deshalb als ein Mittel, um tiefere Erkenntnisse machen zu können, verstanden werden: *“But the mental activity of being drawn away from the periphery and becoming fixed at the centre is the special characteristic of that area of the mind to which melancholy is akin. Melancholy therefore continually challenges the mind to concentrate itself and come to rest in one place and to practise contemplation. And since melancholy is in itself like the centre of the world, even so, it compels an investigation which reaches out to the centre of every individual object of enquiry, and leads to an understanding of the very deepest truths.*[33] *”* (Benjamin 1975: 153).

## 6. **Die Kirche und die neue Subjektivität**

Die Treuherzigkeit in dem Leben der Kirche als Behauptung der Wahrheit würde viel später im 18. Jahrhundert zerbröckeln. Der Widerspruch zwischen Glaube und Wissenschaft, der in Literatur wie Bertolt Brechts *„Leben des Galilei“* gefunden werden kann, steht nicht im Lichte Lichtenbergs Logik und Fragestellungen. Für Lichtenberg soll das Luthertum einen Schutz gegen diese

32 „Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.“

33 Übersetzung von John Osborne aus dem Lateinischen auf Englisch in der englischsprachigen Ausgaben. Die deutschsprachige Ausgabe enthält nur die lateinische Fassung.

Widersprüche und die unwissenschaftlichen Tendenzen der katholischen Kirche gewährleisten, um einen „sinnvollen“ Glauben ausdrücken zu können. Die Geschichte des Luthertums bezieht stets die Position, dass der Glaube durch die Wissenschaft die Verbesserung der Menschheit erreichen soll, in einem Zeitalter, in dem die katholische Kirche Menschen verfolgt, weil sie die Bibel lesen wollen. Nach Spengler kann Luther nicht als der Initiator einer „Rückführung zur Reinheit“ der ursprünglichen Idee des Christentums betrachtet werden, sondern als „der letzte einer mächtigen Reihe“ innerhalb einer Reformation, die eigentlich Gotik ist (1923: 922), der Spengler als eine primitive Bewegung betrachtet (ebd: 75). Diese historische Perspektive erschwert doch stark, die Möglichkeit einer sogenannten lutherische „Orthodoxie“, wie eine kohärente Bewegung zu betrachteten, so weit Luther nicht wirklich als der Ursprung dieser Reformation betrachtet werden kann, sondern eher als die Synthese einer jahrhundertelangen, historischen Entwicklung der „Rückführung zur Reinheit“.

Obwohl diese philosophischen Aspekt einer Verbesserung der Menschheit und der spirituellen Reinheit niemals explizit in Lichtenbergs Kantate ausgedrückt wird, scheint dieser Idealismus bei Lichtenberg durch die Metapher des Lichtes symbolisiert zu werden. Zum Beispiel im dritten Rezitativ der zweiten Trauerkantate für Kanzler Maskowsky, bringt das Licht vorteilhafte Bedingungen für Darmstadt:

*Die Hoffnung zweifelt nicht,*
*So lange unser Fürsten-Licht*
*Ob [Auf] Darmstadt Gränzen [Grenzen] strahlend steht,*
*so muss uns aller Wunsch gelingen.*

Aufgrund der Tatsache, dass die Entdeckungen des Teleskops und des Mikroskops nicht *„dem biblischen Schöpfungsbericht“* (Greif 2013: 44) entsprechen, entwickelt sich die Wissenschaft mit der Zeit außerhalb des Schoßes der Kirche und die Form der Trauerkantate als „vernünftige Religion“ (Spengler 1923: 74) verschwand als literarische oder musikalische Form allmählich ab 1750. Diese Säkularisierung und die geschichtlichen Geschehnisse entwickelten sich sehr wahrscheinlich, um die Kantate als spirituellen Inhalt von innen her auszuhöhlen, sie als philosophische und spirituelle Kohärenz unmöglich zu machen und die Geburt neuer literarischer und musikalischer Formen zu ermöglichen.

## B. Trauer und Sinnlichkeit.

Eine der wichtigsten widersprüchlichen Eigenschaften der Kantaten Lichtenbergs ist die Schwierigkeit, den Tod zu überwinden und das spirituelle Leben nach dem Tod und durch den Glauben zu akzeptieren. Gewisse Teile seiner Kantaten könnten in Bezug darauf durch das barocke Trauerspiel beeinflusst worden sein. Die Idee der tragischen Ereignisse, die durch die traurigen Teile der Trauerkantaten Lichtenbergs ausgedrückt werden, ähnelt der *„Idee der Katastrophe"*, die laut Geisenhanslüke im Zentrum des Trauerspiels steht und *„die dem Ausnahmezustand zugrundeliegt und jede Eschatologie unmöglich macht"* (2016: 41). Obwohl Lichtenbergs Trauerkantaten eine spezifische lutherische Eschatologie durch die Auferstehung bieten, bleiben die meist traurigen Teile dieser Kantaten in ihrer Darstallung in der weltlichen Wirklichkeit verankert. Die Familie der Verstorbenen bleibt zurück, ohne die Freude des Himmelreichs genießen zu können. Laut Lichtenbergs argumentative Entwicklung kann sich ausschließlich die verstorbene Person über ihren Tod freuen.

Laut Benjamin muss der Sinngehalt als Ursache der Trauer im barocken Trauerspiel verstanden werden: *„Lautliches ist und bleibt dem Barock ein rein Sinnliches; die Bedeutung ist in der Schrift zu Hause. [...] Bedeutung begegnet hier und wird noch weiterhin begegnen als der Grund der Traurigkeit" (Benjamin 1925: 185).*

Die Bedeutung der Auferstehung kann ebenfalls in Lichtenbergs Kantaten als ein Grund der weltlichen Trauer verstanden werden. Für Benjamin kommt aber trotzdem die Zähigkeit der Trauer des Trauerspiels von der Dingwelt: *„Die Beharrlichkeit, die in der Intention der Trauer sich ausprägt, ist aus ihrer Trauer zur Dingwelt geboren"* (ebd. 136).

Trotzdem bleibt der Sinngehalt sinnvoll in Lichtenbergs Kantaten, weil dieser ebenfalls die Auferstehung bedingt. Es ist das Ziel dieses Sinngehaltes, den Zuhörer von der Dingwelt abzutrennen, um die Überwindung der Trauer zu erfolgen und schließlich die Bedingungen der Auferstehung entstehen zu lassen.

Die Perspektive des Trauerspiels scheint laut Benjamin vom eschatologischen Glauben weiter entfernt zu sein: Er beobachtet, dass *„die Abkehr der Eschatologie der geistlichen Spiele"* das neue Drama in Europa im siebzehnten Jahrhundert kennzeichnet, und dass *„die besinnungslose Flucht in eine un-begnadete Natur"* spezifisch deutsch sei (ebd. 75). Lichtenberg versteht diese „un-begnadete Natur" in seinen Trauerkantaten als eine Möglichkeit das Himmelreich zu erreichen, und somit zu einem frohen ewigen Leben zu kommen. Obwohl die Trauerkantaten von Traurigkeit geprägt sind, scheint dieser Grund ausreichend, um diese häufigen Todesfälle besinnungslos zu akzeptieren. Im Gegensatz zu Benjamins Begriff des Trauerspiels ist diese *„besinnungslose Flucht*

*in eine un-begnadete Natur“* für Lichtenberg eine Gelegenheit, diese Eschatologie wieder zu behaupten, allerdings mit einer erneuerten Subjektivität, die den christlichen Glauben weiter behauptet.
Die Sprache des Zeitalters Lichtenbergs ist durch ein besonders sinnliches Verständnis geprägt, das die barocken Künste charakterisierte. Die ganz künstlerische Bildung von Ernst Ludwig wurde durch den französischen Begriff des „bon goût“ (Der gute Geschmack) beeinflusst, der am Hof von Versailles besonders beliebt war. Dieser Begriff ist von Bedeutung für die musikwissenschaftliche Literatur des 18. Jahrhunderts (z. B. bei Johann Mattheson).

Diese künstlerische Darstellung macht Lichtenbergs Kantaten berührend und affektgeladen, weil sie gleichzeitig einen tiefen Glauben behaupten, während sie von einer sinnlich erfahrbaren Kunstidee abhängig sind. Die authentische Auferstehung kann nach Lichtenberg nur durch ein Verständnis des Elends der weltlichen Sinnlichkeit erreicht werden, doch bleibt sie nützlich, um die Möglichkeit der Auferstehung zu verstehen, weil das Leben im Himmelreich nur durch sinnliche Metaphern illustriert wird.

### C **Symbolik und Allegorie.**

Laut Benjamin verkörpert das Trauerspiel im 17. Jahrhundert den Beginn des allmählichen Verschwindens der religiösen Symbolik, um eine weltliche Darstellung zu entwickeln, die mehr mit der Sittlichkeit oder der Politik verbunden ist: *„In derselben Periode nahm die Allegorie eine mehr ethische Richtung. Mit den Fortschritten der Reformation musste das Symbolische als Ausdruck der Religionsgeheimnisse mehr und mehr verschwinden ... Die alte Liebe zum Anschaulichen äußerte sich ... in sinnbildlichen Darstellungen moralischer und politischer Art“* (ebd. 146–147). Die politischen Werte in den Trauerkantaten für den Landgrafen Ernst Ludwig oder den Kanzler Maskowsky sind gute Beispiele dieser Entwicklung, die religiöse Symbolik und politische Werte mischt. Ein Beispiel ist das erste Rezitativ der ersten Trauerkantate für Ernst Ludwig, in dem die Trauer nicht mehr eine spirituelle Frage ist, sondern vielmehr die neue problematische Situation eines politischen Machtverlusts:
*„Bestürztes Vaterland,*
*lass Ach und Weh in deinen Grenzen tönen.“*

Ebenso im zweiten Rezitativ der zweiten Trauerkantate für Ernst Ludwig, wird Ernst Ludwig sittlich wie ein Musterlandgraf dargestellt:
*Wir tragen billig tiefes Leid,*

*das teu'rste Haupt, das uns der Tod entrissen,*
*war, wie auch Feinde zeugen müssen,*
*ein Wunder dieser Zeit.*

Nicht nur Ausschnitte dieser Trauerkantaten erzählen von dieser allegorischen Wende: Die Gattung der Trauerkantate selbst, soweit sie wichtigen sittlichen oder politischen Persönlichkeiten gewidmet ist, zeigt weltliche, sittliche und politische Anliegen, die nur mittelbar mit metaphysischen Fragen verbunden sind. Allerdings werden diese Fragen immer Teil der christlichen Literatur, insoweit wichtige politische Figuren der Gesellschaft dem Christentum angehören.
Laut Benjamin versteckt sich trotzdem in der Sprache eine Veränderung, die eine Art Unbehagen in der Gesellschaft reflektiert und *„als Rückschlag ihrer renaissancistischen Selbstherrlichkeit"* gilt (ebd. 154). Lichtenberg thematisiert genauso diese Problematik im ersten Rezitativ der ersten Trauerkantate für den Kanzler Maskowsky:
*„O eitles Leben dieser Welt!*
*Wie hart liegt nicht ein Herz in dir gefangen*
*Was unerfahrner Wahn vor hoch und herrlich hält/*
*Erhabener Stand, Lust, Reichtum/*
*Pracht und Prangen/*
*Was sind sie? Bande edler Seelen."*

Das ursprüngliche Ziel der Kantaten Lichtenbergs ist es, eine religiöse Symbolik zu exaltieren, um eine neue geheimnisvolle Spiritualität zu behaupten. Als Apologet der politischen Tugend Maskowskys muss Lichtenberg allerdings allegorischere und weltlichere Bilder mit der Absicht entwickeln, mit der Absicht doch zu beweisen, dass sich hinter dieser politischen Figur die edelste Seele versteckt. Lichtenbergs Argumente immer im Widerspruch einer „vernünftigen Religion" gefangen zu sein. In seiner Logik wird die politische und sittliche Welt erwähnt, um metaphysische Tugenden zu behaupten; ohne dabei zu formulieren, was diese metaphysischen Tugenden ohne Einsatz sittlicher und weltlicher Werte bedeuten könnten.
Für Benjamin ist diese spezifische Allegorie unmittelbar mit der Subjektivität verbunden und nicht mit dem religiösen Symbol zu verwechseln: *„Bezogen auf die Tiefe des Subjektiven, ist es im Grunde nur Wissen vom Bösen. (z. B. die Feinde bei Lichtenberg) [...] Als der Triumph der Subjektivität und Anbruch einer Willkürherrschaft über Dinge ist Ursprung aller allegorischen Betrachtung jenes Wissen"* (ebd. 209). Im Gegenteil: die Allegorie sollte die Symbolik deutlicher machen: *„Den neuen Begriff des Allegorischen als spekulativ zu bezeichnen ist aber dadurch*

*gerechtfertigt, dass er in der Tat als der finstere Fond abgestimmt war, gegen den die Welt des Symbols hell sich abheben sollte„* (ebd. 139). Diese spezifische barocke Nutzung der Allegorie entspricht der Etymologie des Worts „Barock“ als „unregelmäßige Perle“ und betont gleichzeitig *„eine gründliche Ahnung von der Problematik der Kunst“* (ebd. 154). Diese Unregelmäßigkeiten des weltlichen Lebens sollen die spirituelle Bedeutung verständlicher machen und Lichtenberg versteht sie auch als Gegenstück des Symbolbegriffs.

Jedoch sollen diese profanen Verweise aus einer anderen Perspektive verstanden werden, so Benjamin:

> *„Doch wird, und dem zumal, dem allegorische Schriftexegese gegenwärtig ist, ganz unverkennbar, dass jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen in-kommensurabel sie erscheinen lässt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet“* (ebd. 152f).

Die profane Welt wird damit in der Tat im Licht der Unendlichkeit vorgestellt, um die weltliche Wirklichkeit kritisieren zu können. Dennoch wird diese historische Wirklichkeit mit ihrer zugehörigen Emotion erlebt, erwähnt oder dargestellt, und *„veranlasst zur Erfindung der dichterischen Fabel nachdrücklicher als die Tragödie“* (ebd. 173), und zwar, um ein neues Bild von Gott zu entwickeln - das Bild eines Gottes, der nicht nur zu den Gerechten kommt (Rusterholz 2004: 138), sondern, wie Gryphius es formulierte, zu denen, die *„des Höchsten [das] Bild verlohren [haben], zu denen, die mehr Viehisch als ein Vieh“* geworden sind (Gryphius, zit. n. Benjamin 1925: 138).

# 3. Melancholie als Genie, Utopie oder Pathologie.

## 1. Einführung und Fragestellung

Lichtenbergs Trauerkantaten behandeln zwar traurige Gefühle, die durch eine Trauererfahrung evoziert werden, allerdings sind diese melancholischen Gefühle das Ergebnis einer langen philosophischen Tradition, die bei der griechischen Philosophie beginnt und die kulturellen Entwicklungen der Renaissance stark beeinflusst, bevor diese spezifischen Gefühle durch die Gattung der gemischten madrigalischen Kantaten definiert werden. Außerdem soll der gesellschaftliche Hintergrund am Darmstädter Hof in Bezug auf die Erfahrung der Gefühle erläutert werden, um die Bedeutung dieser Gefühle in einem historisch-determinierten Kontext verstehen zu können.

Der Unterschied zwischen Melancholie als gemeinsame Erfahrung, Traurigkeit als mystische Überwindung und Depression als Verletzung eines gesellschaftlichen Scheins ist sehr schmal und scheint nur durch die Mitglieder einer zeit-bestimmten Gesellschaft eine subjektive Definition finden zu können.

Angesichts des polymorphen Verständnisses der Melancholie durch die christliche oder abendländische philosophische Tradition stellt sich die Frage, ob es wirklich möglich sein kann, eine eindeutige Bedeutung der traurigen Gefühle in Lichtenbergs Trauerkantaten zu begrenzen. Die gesellschaftliche Bedeutung der Trauerkantaten am Darmstädter Hof als öffentliche Feierlichkeiten könnte etwas ganz Anderes bedeuten, als die spirituelle Erfahrung der Innerlichkeit, die insbesondere am Herz Lichtenbergs lag.

Laut Beate Sorg beeinflusst der Landgraf unmittelbar die Abfassung von Lichtenbergs Kantaten, weil er externe Texte wählen kann (wie die Choräle oder die biblischen Zitate): „*Bei der Trauer- […]musik […] nahm der Landgraf meist persönlich die Auswahl der Bibel- und der Liedtexte vor.*“ (2014: 115). Dokumente des Staatsarchivs beweisen ebenso, dass Trauerkantaten auch nur komponiert wurden, soweit sie bei dem Landgrafen angefragt und autorisiert wurden: „*Ob auch bey dieser fürstl. Leichen-Bestattung eine Trauer-Musique gehalten werden soll, solches wie alles übrige dependiret von gnädigster hoher Verordnung lediglich, wird also über vorstehenden Antrag, Serenissimi Hochfürstl. Durchlt. Gnädigster hoher Befehl, Submissest erwartet*“ (HstAD D 4 503/3 zit. n. Sorg 2014: 224). Die Kantaten dienen in erster Linie dazu, den Landgrafen zu verherrlichen (ebd. 11), soweit: „*Vor der Aufklärung, bis in die Antike und zu den Anfängen unserer Kultur zurückreichend, waren es Gott respektive die göttlichen Mächte, die die politische Macht*

*legitimierten"* (ebd. 21), und diente als *„offizieller Aktus innerhalb des Hofstaates"* (ebd. 72), *„niemals als eine Privatangelegenheit zur Unterhaltung des Fürsten"* (ebd.).
Durch diese Interpretation scheint eine Erfahrung der Innerlichkeit und der Vertiefung des Glaubens durch Lichtenbergs Trauerkantaten nur einen sekundären Sinn für den Landgrafen finden zu können. Der Landgraf scheint in der Tat oft gleichgültig gegenüber der künstlerischen oder spirituellen Qualität der Kantaten seines Hofes zu sein und meist nicht anwesend für deren Vorstellung, angesichts der Tatsache, dass die Familie von Hessen-Darmstadt nicht in Darmstadt selbst wohnte.
Außerhalb von dieser spekulativen politischen Interpretation erfährt Lichtenberg als Prediger und Librettist offensichtlich eine innerliche, mystische und kosmische Erfahrung der Melancholie, die seine Trauerkantaten durchscheinen lassen. Lichtenberg verstand vielleicht diesen Erguss von Melancholie wie einen Ausdruck seines eigenen Genies, obwohl dieser nur wenig Sinn für die herrschende Autorität machte. Auf jeden Fall betrachtet Lichtenberg diese Melancholie in Bezug auf die menschliche Vernunft, um den lutherischen Glauben zu rechtfertigen, weil er zu einer Generation gehört, die laut Markus Matthias: (zit. n. Sorg 2014: 153) *„von den Entdeckungen und dem siegreichen Fortschritt der menschlichen Vernunft fasziniert" ist*. *„Seine Religiosität ist aber getragen von der Überzeugung, dass die menschliche Vernunft eine gute Gabe Gottes sei, die der Mensch und seiner auch gegenwärtigen Glückseligkeit willen ausgiebig gebenötigen solle".*

**2. Melancholie, Pathologie und Therapie durch die Musik.**

Der Begriff von Melancholie im 18. Jahrhundert wird von einer langen christlichen, literarischen und philosophischen Tradition beeinflusst, durch die eine riesige Vielfalt widersprüchlicher Standpunkte über die Melancholie formuliert wurde. Auch Luthers (1483-1546) Verständnis der Melancholie ist sehr widersprüchlich. Einerseits schreibt er: *„Wo ein melancholischer Kopf ist, hat der Satan seine Badestätte"* (Hausmann 1982: 22), andererseit jedoch : *„Melior tristitia spiritus quam securitas mundi"* (Schleiner 1991: 66) bzw. *„Traurigkeit des Geistes ist besser als die Sicherheit der Welt"*. Obwohl die Melancholie als satanisch konnotiert wird, war sie doch unabdingbar, um das Himmelreich zu erreichen, wie der evangelische Theologe Simon Musaeus (1521-1576) sagte: *„Diejenigen am dicksten ins Himmelreich fahren, die am meisten hie ihr zeitliche Helle gehabt" (Kahn 1932: 3).* Der größte Dienst von Albrecht Dürer besteht laut Klibansky/Panofsky/Saxl darin, dass er diesen Widerspruch mit der *„Dignität des Symbols"* (1964: 434) durch sein Kunstwerk über die Melancholie zusammenfasst: *„Und es gehört zu der Größe des Dürerschen Kunstwerkes, dass er es verstanden hat, die scheinbar nicht zu vereinenden*

*psychologischen Gegensätze dennoch zu einer künstlerischen Einheit zusammenzuschließen"* (ebd. 5), weil das Ziel der lutherischen Kirche ist, diese Melancholie zu kanalisieren, um ihr eine spirituelle Bedeutung zu verleihen. Über den theologischen Widerspruch schließt diese Idee der Melancholie einen Widerspruch der Vernunft selbst ein, die bei dem scholastischen Philosophen Henricus de Gandavo 1518 zusammengefasst wird: *„Ihr Intellekt kann sich nicht von den Gesetzen ihrer Anschauung befreien … was immer sie denken, es muss Ausdehnung besitzen oder, wie der geometrische Punkt, einen Ort im Raum einnehmen. Daher sind solche Leute melancholisch und werden die besten Mathematiker, aber die schlechtesten Metaphysiker; denn sie können ihren Geist nicht über die räumliche Vorstellung erheben, auf der die Mathematik beruht."* (zit. n. Klibansky/Panofsky/Saxl 1964: 476).

Die Melancholie wird während der Renaissance manchmal als Produkt der reinen Einbildung stark kritisiert, wie bspw. 1589 bei Nicolas Piso, der dachte, dass *„the melancholic is characterized by false and ridiculous reason because of a harmed imaginative and ratiocinative faculty"* (Schleiner 1991: 100). Im 18. Jahrhundert wurde sie viel besser konnotiert, wie bei Musikwissenschaftler und Komponist Johann Mattheson (1681-1764), für den die Leidenschaft durch die Musik geheilt werden, und niemals als schlecht in sich betrachtet werden solle: *„Wo keine Leidenschafft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones kranck, so muss man sie heilen, nicht ermorden."* (1739: 66).

Die Trauerkantaten werden zwar in erster Linie als eine offizielle Mitteilung verstanden, aber die Beziehung von Melancholie und Leiden wird gewöhnlich als eine positive gemeinschaftliche Erfahrung verstanden. Deswegen gehört es zum Zeitgeist des 18. Jahrhunderts *„Leiden [...] im 18. Jahrhundert mit einem positiven Vorzeichen [zu verstehen], denn bei keinem Gefühl spürt der Mensch so intensiv, dass er innerlich lebendig ist, dass er empfindet, als wenn er sich unglücklich fühlt."* (Schleiner 1991: 20) Diese kollektive Erfahrung der Melancholie durch die Trauerkantate nähert sich der psychiatrischen Therapie, wie sie griechisch Physiker wie Theophrast (371-287) und Asklepiades (124-129) in der Antike verschreiben, wie bspw *"Diskussionen, bei denen der Kranke mehr durch unmerkliche Suggestion als durch offenen Widerspruch umgestimmt werden soll, vor allem aber Musik"* (Klibansky-Panofsky-Saxl 1964: 98). Für den niederländischen Physiker Levinus Lemnius (1505-1568) wirkt die Musik über die Seele und über die Ader des menschlichen Körpers und „klärt" den Geist klärt: *„affecting not onely the eares, but the very arteries, the vitall and animall spirits, it erects the minde, and makes it nimble" (Burton 1621: 113).* Gleichfalls charakterisiert Burton die Melancholie, die durch die Musik verursacht wird, als positiv und nützlich: *„Many men are melancholy by hearing Musicke, but it is a pleasing melancholy that it causeth, and therefore to such as are discontent, in woe, feare, sorrw, or dejected, it is a most*

*present remedy, it expells cares, alters their grieved mindes, and easeth in an instant.“* (ebd. 116). Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert wird Musik als ein Heilmittel betrachtet, das Harmonie bringen soll, so Mattheson: *„Die Gesundheit ist so musicalisch, dass alles Kranckeiheten aus nichts anders, als aus lauter Mishelligkeiten und Dissonantzen bestehen: [...] Asclepiades hat die Music wieder die Unsinnigkeit, und Democritus wieder viele andre Krandkheiten bewährt gefunden“* (1739: 65).

**3. Melancholie als Genie, Utopie und Statut-Zeichnen**

Die Idee von der Melancholie in der abendländischen Kultur wurde stark von dem pseudoaristotelischen Fragment Probleme XXX, 1 (das vermutlich aus Theophrast [ca 371-ca 287 v. Chr.] stammt) beeinflusst, das Intelligenz als Folge der Melancholie versteht. Auch spätere Philosophen begreifen die Melancholie als Folge der Intelligenz. Laut Klibansky/Panofsky/Saxl bedeutet das: *„Für den Verfasser des Problems XXX,1 war der geistige Rang geradezu eine Folge der natürlichen Melancholie, für die Stoiker kam er nur einer Prädisposition für die krankhafte Melancholie gleich, für Rufus [von Ephesus, im ersten Jahrhundert vor Christus] aber wird die geistige Tätigkeit zur unmittelbaren Ursache der melancholischen Erkrankung“* (1964: 103).
In der Renaissance war für Erasmus (1466-1536) die Melancholie ohne die Intelligenz undenkbar: *„Erasmus vindicates fooles from this Melancholy Catalogue, because they have most part moist braines, and light hearts, they are free from ambition, envie, shame and feare, they are neither troubled in conscience, nor macerated with cares, to which our whole life is so much subject”* (Burton 1621: 166). Für Marcilio Ficino (1433-1499) zeichnet sich die Melancholie durch die außerordentliche Fähigkeit aus, die Zukunft kennen zu können[34]. Robert Burton (1577-1640) geht ebenfalls davon aus, dass meist die Studierenden dazu geneigt waren, melancholisch zu werden: *„such as are solitary by nature, great Students, given to much contemplation, idle, lead a life out of action, are most subject to Melancholy“* (ebd. 165). Laut Schleiner ist Burton, der erste Gelehrte, der vermutet, dass die Melancholie das Phänomen eines Zeitalters und nicht nur einer einzigen Person sei: „*...Burton is important because he was the first to diagnose an entire state or age as melancholic (rather than one person)“* (Schleiner 1991: 207). Die Idee der Trauer als kollektive Erfahrung, wie sie in Lichtenbergs Trauerkantaten dargestellt wird, könnte bei Burtons Idee der Melancholie als Definition eines ganzen Zeitalters beeinflusst worden sein.

34„…for Ficino, more than for his spiritual predecessors, the melancholic’s outstanding abilities are characterized by their orientation towards the future.“ (Schleiner 1991: 26).

Außerdem wird die Figur des Christen durch eine besondere intellektuelle Tradition während der Renaissance als Verkörperung einer genialen Melancholie verstanden, wie bei Michael Medina in „Christinae paranesis, sive de recta in Deum fide“ (1564), worin er behauptet, dass das Temperament des Christen durch Melancholie dominiert sei und ihn somit eigne, um die Weisheit zu erkennen[35]. Burton entwickelt am Ende des ersten Bands seiner „Anatomie der Melancholie“ die Idee, dass nur Gott entscheiden könne, wie die Seele melancholischer Menschen sein würde und ob diese gerettet werden könne: „*Thus of their goods and bodies, we can dispose, but what shall become of their soules, God alone can tell, his mercy may come […]; we ought not to bee so rash and rigorous in our censures, as some are, charity will judge and hope the best; God be mercifull unto us all“* (Burton 1621: 438). Dieses Zitat betont ein wichtiges Ziel der Trauerkantaten am Darmstädter Hof, und zwar, dass sie möglicherweise die Funktion haben, die Seele der Melancholiker zu retten, soweit die Melancholie als tödliche Versündigung, *“unmittelbare Folgeerscheinung des Apfelbisses“* laut Hildegard von Bingen [1098-1179] (Klibansky/Panofsky/Saxl 1964: 181) und göttliche Strafe (Burton 1621: 177) in der Kirche betrachtet wurde. Laut Burton konnte nur der Christ die Seele der Melancholiker retten: *„We knowe that we have an Advocate with the Father, Jesus Christ (1. Joh. 2.1.) that there is no other name under Heaven, by which we can be saved, but by his, who is always ready to heare us, and sits at the right hand of God, and from whom we can have no repulse, […] we are all as one to him, he cares for us all as one, and why should wee then seeke to any other but to him?“* (ebd: 11).

Schleiner zieht aus seiner Synthese des Genies als Melancholie durch die Renaissance jedoch den Schluss, dass die Melancholie bei der Mehrheit der Menschen als Pathologie und unwiederbringliche Andersartigkeit verstanden wird, obwohl mehrere Philosophen ihr Verhältnis zur Intelligenz betont haben: „*Thus even in such cases where the Erasmian/Aristotelitian element is often strong enough to shield the sufferers from the ridicule which, as we have seen, sometimes tinges medical accounts of similar cases and is the unmistakable index that the melancholic has been objectified as the other, associations with pathology ultimately override any elements pointing to genial melancholy as an alternative experience of the mind.“* (ebd: 169).

Trotzdem scheint es doch in der Folge nötig, die Frage zu stellen, inwiefern, die Melancholie am Darmstädter Hof als Statussymbol in Rahmen einer Standesgesellschaft betrachtet war. Robert Burton zum Beispiel vertritt die Ansicht, dass die Melancholie nur in den oberen Schichten der Gesellschaft gefunden werden könne, was suggeriert, dass das Gefühl der Melancholie am Ende des 17. Jahrhunderts und möglicherweise noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Eigenschaft des

35 “…Medina’s view that a melancholic admixture dominated Christ’s temperament and to some extent made it suitable for wisdom.“ (Schleiner 1991: 37).

Adels verstanden wird: „*For seldome shall you see an hired servant, a poore handmaid, though ancient, that is kept hard to her worke, and bodily labour, a course country wench troubled in this kinde, but noble virgins, nice gentlewomen, such as are solitary and idle, live at ease, lead a life out of action and imployment, that fare well in great houses and Joviall companies, ill disposed peradventure of themselves, and not willing to make any resistance, discontented otherwise, of weake judgement, able bodies, and subject to passions […] such for the most part are misaffected, and prone to this disease.*" (ebd. 416). Um den Bezug mit diesen unterschiedlichen Merkmalen der Melancholie durch die abendländische Kultur besser verstehen zu können, kann eine textimmanente Analyse von Lichtenbergs Trauerkantaten hilfreich sein.

**4. Die melancholischen Merkmale der Trauerkantaten Lichtenbergs.**

In der ersten Kantate für die Fürstin Charlotte Christina 1726 wird ihr Tod als Ursache der Tränen dargestellt, obwohl der Ausdruck „Erblassen" mehrdeutig ist, und eine Beziehung mit Jesus Christus als „Bräutigam" (wie in Bachs Matthäus-Passion oder dem Weihnachtsoratorium) involviert:

*Ach Fürstin, welche Tränenzahl*
*presst dein Erblassen aus.*

Diese Traurigkeit wird von ihr an ihre Verwandten weitergegeben. Die Trauerkantate unterscheidet sich insofern von anderen, dass Charlotte Christina viel mehr als Subjektivität und persönliche Traurigkeit beschrieben wird. Das wird von der Tatsache beeinflusst, dass Charlotte Christina als Frau ein Teil einer Gesellschaft ist, in der ihre soziale Position viel mehr mit Innerlichkeit verbunden war, als Männer, die damals politisch selbstbestimmter und unabhängiger waren. Lichtenberg benutzt ebenso einen größeren Abstand in Bezug auf die Fürstin als Persönlichkeit:

*Doch will die bitt[e]re T(h)ränen-Flut/*
*Die Wangen derer Deinen ne(t)zen.*

Das Bild der weiblichen Traurigkeit wird danach durch die argumentative Entwicklung der Kantate bei einer metaphysischen Umschaltung umgekehrt, insoweit dass nur ihre weltliche Familie noch weinen kann und die Prinzessin die Freude des Himmelreichs erreicht hat. Allerdings wird die Traurigkeit ihrer Verwandten hier nicht negativ konnotiert. Lichtenberg verwendet den Ausdruck von „*herben Tränen-Tal*" wie ein Ereignis der Gnade Gottes:

*Du prangst im schönen Himmels-Saals;*

*sie bauen noch diz [dies] herben T(h)ränen-T(h)al.*

Lichtenberg nimmt danach eine offiziell anmutende Rhetorik, um den Wunsch zu formulieren, dass alle Darmstädter den gleichen Trost wie Charlotte Christina erfahren könnten. Dieser Wunsch ist mehrdeutig und kann entweder als weltlicher Trost verstanden werden, oder als Vorausdeutung von Heideggers Begriff des Seins zum Tod im Hintergrund der „Vanitas“-Kultur, die in der lutherischen Tradition als Folge des Dreißigjährigen Krieges noch prägend vorhanden ist:
*Aus dieser schwarze Gruf(f)t heraus:*
*Wir hoffen gleichen Trost zu seh[e]n;*
*Ach! Jesu! Lass es bald gesch[eh]en.*

In der zweiten Arie der ersten Kantate für den Kanzler Maskowsky wird 1732 die Idee der Traurigkeit ebenso als weltliche Erfahrung verstanden, die durch den Glauben einen Trost finden kann:
*Die T(h)ränen sind nur hier auf Erden,*
*im Himmel aber unbekandt [unbekannt].*

Dieser Begriff wird danach im Choral der gleichen Kantate wieder formuliert, um diese Idee in der lutherischen Tradition zu verankern:
*Darum lasst fahr[e]n all Traurigkeit/*
*thut mich nicht mehr beweinen: in mir ist nichts dann lauter Freud.*

In der ersten Trauerkantate für den Landgrafen Ernst Ludwig 1739, wird die Traurigkeit wie die tiefe emotionale Erfahrung eines ganzen Landes beschrieben:
*„Bestürztes Vaterland,*
*lass Ach und Weh in deinen Grenzen tönen.*
*Verschwende in gehäuftem Guss*
*ein unerschöpflich Maß der Tränen.“*

Es wird ebenfalls impliziert, dass all die Menschen weinen, auch wenn sie als Gemeinschaft nicht durch das Weinen definiert werden:
*Wir weinen. Dein erlöster Geist,*
*der auch im Tod gesiegt,*
*schwingt sich empor*

*hin nach des Himmels Auen,*
*wo Ihn des Lebens Manna speist.*

Für Lichtenberg sind die Darmstädter gerechtfertigt darin zu weinen und es stellt keine Anomalie oder Sünde dar, weil dies der Macht des Fürsten dient:
*Ja, Darmstatt, ja! Du hast gerechte Ursach', weh zu klagen,*
*da ein so streng und unverhoffter Streich*
*in deines Fürsten Wohnung schlägt,*

Das Ziel der Kantate ist ausdrücklich, dem Zuhörer bzw. dem Leser durch den Glauben an den Himmel einen Trost zu spenden:
*Wenn dann*
*Dein Geist das Bild des Himmels trägt,*
*dann wird Dein Herz den Trost erlangen,*
*den sich ein Frommer hier*
*im Glauben fest verspricht.*

Obwohl diese Traurigkeit als gerechtfertigt betrachtet wird, soll der Zuhörer eine Zufriedenheit fühlen: *„Drum traure nicht, gib dich zufrieden“*, weil die Macht des Fürsten, die er von Christus erhalten hat, seine Trauer stillen soll. Die Idee von Gerechtigkeit und schöner Kunst am Hof als Begriff des „Erhabene(n)“ wird damit einbezogen:
*Sein Purpur, den der Himmel schmücket,*
*draus Weisheit, Ernst und Gnade blicket,*
*der ist's, der unsre Tränen stillt.*
In der einzigen Trauerkantate für den Erbprinzen Johann Friedrich Karl 1746 verwendet Lichtenberg den gleichen Satz wie für Ernst Ludwig erneut (*„Lass Ach und Weh in deinen Grenzen tönen“)*. Diese Trauerkantate ist erneut wie eine offizielle Mitteilung formuliert, die eine gemeinschaftliche Trauer ausdrücken kann. Allerdings scheint Lichtenberg gekämpft zu haben, um seine eigenen Leidenschaften zu überwinden und sein poetischer Ausdruck wird damit rein emotional, sowie etwas abrupt und monosyllabisch. Diese Kantate zeigt möglicherweise unabsichtlich Lichtenbergs eigene psychopathologische Schwierigkeiten, die mit seinem eigenen Lebensabend verbunden sind:
*Bestürztes Land! Ach! Weine Bitterlich!*
*Lass! Ach! Und Weh! In deinen Gränzen [Grenzen] t(h)önen:*

*Dein Fürst, sein Hau(s)s klagt unter T(h)ränen,*
*Mein Prinz! Wie beugst Du mich!*
*Brecht! Ihr T(h)ränen-Quellen los!*

**5. Schlussfolgerung**

Lichtenberg spricht vorwiegend im Namen seines lutherischen Glaubens, um die ungewöhnliche Intelligenz der traurigen Melancholie zu betonen. Die wichtigen Motive, die damit verbunden werden, beschränken sich auf eine Differenzierung zwischen dem Himmelreich und dem weltlichen Leben. Trotzdem wird die Melancholie in Lichtenbergs Trauerkantaten als gemeinschaftliche Erfahrung und Tradition der herrschenden Klasse geteilt, die sich erlauben könne, diese illustren und tugendhaften Persönlichkeiten zu trauern. Die Kantaten setzen voraus, dass der Zuhörer eine gewisse lutherische Erziehung erhalten hat, auf deren Grundlage seine Melancholie in einer bestimmten Tradition verankert werden kann, wie z. B. Dürers „Melancholie“ oder der Begriff der „Vanitas“. Infolgedessen definieren diese Trauerkantaten eine bestimmte Art der Akzeptanz der Melancholie und einen Standard der Menschlichkeit, wie sie am Darmstädter Hof verstanden wird. Überdies übernehmen die Trauerkantaten grundsätzlich die Funktion der Regulierung der Traurigkeit, einerseits, um die Macht des Fürsten zu begründen und zu betonen, andererseits, um das Übermaß der Trauer als Pathologie minimieren zu können und Trost durch den Glauben zu spenden.

Über die Melancholie als Andersartigkeit in der Gesellschaft wird in diesen Kantaten aber niemals gesprochen, trotz die Notwendigkeit der Selbstbestimmung als Möglichkeit eines authentischen Glaubens in der lutherischen Tradition. Die einzigen unabsichtlichen psychopathologischen Merkmale dieser Kantaten drücken sich 1746 nur durch Lichtenbergs zunehmende poetische Schwäche aus und sind lediglich die Folge einer zunehmenden Krankheit Lichtenbergs fünf Jahre vor seinem Tod.

Diese Kantaten definieren einigermaßen eine sozial verträgliche Melancholie nach dem Abbild des höfischen Lebens, das in erster Linie bei der Kultur des Scheins und der Standesgesellschaft abgestimmt ist.

## 4. Die Affekte und die Trauerkantaten.

Johann Mattheson (1681-1764) definierte die wichtigsten Prinzipien seiner Affekte-Theorie in seinem 1739 geschriebenen Buch *„Der vollkommene Capellmeister"*. Die Affekte sind ein Synonym der Leidenschaften, wie sie z. B. bei René Descartes formuliert werden und die traditionell sehr pejorativ konnotiert sind. Doch sind sie als Eigenschaft der Menschheit betrachtet werden, was im Rahmen der „gemischten madrigalischen Kantate" einen spezifischen Sinn haben kann, inwiefern der Madrigalismus als Erbe einer „humanistischen" Tradition verstanden wird. Zwar schreibt Lichtenberg vor 1739 Trauerkantaten, jedoch fasst Mattheson mit seiner einzigartigen Perspektive einen ganzen Zeitgeist zusammen. Daher solle dieser Zeitgeist unvermeidlich schon existieren, bevor er theoretisiert werden kann, einschließlich des monumentalen Erbes Erdmann Neumeisters.

Affekte sollen laut Mattheson mit der Unfähigkeit Geduld zu haben verbunden sein: *„Grosse und hertzhaffte Gemüther sind gedultig: kleine und blöde Geister können nichts leiden"* (1739: 141). Die ganze Erzählung der Trauerkantaten Lichtenbergs ist sehr deutlich von der Idee geprägt, dass viel Geduld benötigt wird, um das Himmelreich zu erreichen. Genau das ist der Hauptgrund für den Lobpreis der Verstorbenen; sie gelten als vorbildliche Menschen, die auch pädagogisch Montaignes „Ars moriendi"[36] lehren sollen. Die Idee Matthesons ist, dass die Fähigkeit, diese Leidenschaften bzw. Affekte zu ertragen, die Schönheit der Kantate als Kunst in ihrer metaphysischen Dimension bildet.

Auf dieser Ebene kann Mattheson ohne Zweifel als Vorläufer von Burkes Theorie des Erhabenes betrachtet werden, wenn er schreibt: *„Furcht und Schrecken sind ja wol die allereinfältigsten Leidenschafften von der Welt, und verdienen eigentlich nichts weniger, als etwas hohes in ihrem Ausdruck"* (ebd.). Das Erlebnis der Trauerkantaten Lichtenbergs dreht sich um diese Furcht. Sie erzählen die Erfahrung der Furcht für die Verstorbenen in Bezug auf den Tod und ebenso für die Überlebenden, insofern sie Mut benötigen, um die Trauer zu überwinden und sich mit der eigenen Sterblichkeit abzufinden. Als Folge muss die Furcht als ein Hauptthema der Trauerkantaten Lichtenbergs verstanden werden.

Das dritte Hauptthema, das mit der Erfahrung von Leidenschaften verbunden ist, ist die Verzweiflung: *„…so ist dieselbe ja eben das äusserte Ende, wohin die Furcht sich verlauffen kan: einfolglich müste man sie auf den höhesten Gipffel der Traurigkeit setzen, wenn sie ja was Hohes haben sollte"* (ebd.). Die Furcht ist in Lichtenbergs Trauerkantaten mit der Verzweiflung klar

36 Montaigne, Michel (de): *Essais, L*ivres I, II et III. Paris: Abel L'Angelier 1588.

verbunden; so spricht er wiederholt über die Traurigkeit der Überlebenden, wenn er versucht zu begreifen, wie Gott so grausam sein kann, die Personen derart früh sterben zu lassen, auch wenn er das Himmelreich am Ende in einem Choral lobt. Das Ziel dieser Trauerkantaten ist es, die Verzweiflung zu überwinden, um einen tiefen Glauben zu erreichen, was einige Menschen als psychologische Überwindung konnotieren würden. Der Glaube ist eine spirituelle und poetische Erfahrung, die Geschichte eines neu-gefundenen Lebens, durch die Auferstehung des Herrn und den Verstorbenen, die als neuer Glaube ein neues Licht in das Leben der Überlebenden bringen kann. Leidenschaft ist auch synonym zu „Passion" und könnte auf die Passion Christi anspielen, bei der Jesus Christus eine ähnliche Erfahrung von Geduld, Furcht und Verzweiflung erfährt. Deswegen sollen diese Affekte nicht nur als pejorativ konnotiert werden, weil sie der Erfahrung der Christen ähneln und für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts der Gipfel der Schönheit, aber ebenso der „Traurigkeit" darstellen. Wahrscheinlich sollen sie als das Grundprinzip aller Künste gelten und Landgraf Ernst Ludwig gedenkt als Herrscher, durch seine Förderung der Kunst, dieses Licht der christlichen Leidenschaft am Darmstädter Hof zu propagieren. Der Humanismus der gemischten madrigalischen Kantate soll ebenfalls nach diesem Musterbild verstanden werden. Die Leidenschaft begründet diese humanistische Idee der Affekte, die in Trauerkantaten ausgedrückt werden. Allerdings sind diese Affekte für Lichtenberg ein Weg, um das Himmelreich zu erreichen. Die Affekte sind in der Ästhetik seiner Kantaten wiedergegeben, aber seine Kantaten können nicht nur auf Affekte allein reduziert werden. Sie tragen ebenso die Bedeutung, einen neuen Glauben zu erreichen. Diese Theorie der Affekte ist zweifellos noch sehr stark vom gleichen Zeitgeist wie Gryphius Trauerspiel geprägt, allerdings verändert sich die Gesellschaft im 18. Jahrhundert durch neue wissenschaftliche Entwicklungen. Lichtenbergs Trauerkantaten befinden sich in einer Phase der Geschichte, die durch den Barock, den galanten Stil und den Pietismus beeinflusst werden, aber präzise Überlegungen formulieren, die zu der Empfindsamkeit führen. Die Literaturwissenschaft einigt sich darauf, dass die Empfindsamkeit um 1740 in der Literatur beginnt, aber Lichtenbergs Trauerkantaten könnten auch genau eines der ersten Ereignisse von dieser „Empfindsamkeit" Denkweise in der Literatur sein. Seine Trauerkantaten vertreten durch die Schilderung des Vorgangs der Auferstehung die humanistische Idee der Trauer mit einer Aufwertung der Affekte, als Mittel, um das Himmelreich zu erreichen.

# 5. Die Kantate von Christoph Bieler für Ernst Ludwig in Gießen (1739)[37]

„Choro“

*Hiob 5/21*[38] *Denn nun werde ich mich in die Erde legen/und wann man mich irgend wird suchen/so werde ich nicht mehr daseyn.*

Das Diktum von Hiob drückt in erster Linie die Hoffnungslosigkeit gegenüber dem Tod aus, allerdings endet die Geschichte Hiobs für ihn günstig, was implizit mit der Idee von der Auferstehung verbunden ist.

*Ach wie nichtig und wie flüchtig/*
*Sind die Menschen Tage*
*Wie ein Strom beginnt zu rinnen.*
*Und mit lauffen nicht halt innen/*
*so führt unsre Zeit von hinnen.*

Dieser „Choro“-Abschnitt zeigt das „Vanitas“ und das „Memento Mori“-Motiv, um die Traueraffekte zu betonen, was mit dem wird noch mit dem darauffolgenden Vers wiederholt wird:
*Ach wie flüchtig ach wie nichtig*
*Sind unsre Tage auf der Welt* [Cor 5/1].

Die Referenz Cor 5/1 (tatsächlich Korinther II) ist das genaue Zitat, das von Lichtenberg in seine Kantaten für den Landgrafen verwendet wird (*„Wir wissen aber, so unser irdisch Haus dieser Hütte zerbrochen wird, dass wir einen Bau haben, von Gott erbauet, ein Haus, nicht mit Händen gemacht, das ewig ist, im Himmel*[39]*„).*

*Gleich wie ein Schiff bey Sturm un[d] Wellen*
*Dem Grunde sich muss zu gesellen.*
*So ist es hier mit uns bestellt.*

Bieler nutzt hier den Vergleich mit einem Sturm als tragisches Motiv, was eine berühmte Episode des Evangeliums referenziert, in der Jesus Christus den Sturm beruhigt (Markus IV, 35–41[40]).

37 Diese Trauerkantate wurde gleichzeitig als Lichtenbergs Trauerkantaten für Ernst Ludwig geschrieben.
38 Alle biblischen stammen hier aus der gedruckten Fassung dieser Kantate.
39 https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/2_korinther/5/#1 Web 3.11.2018.
40„Am selben Tage des Abends sprach er zu ihnen: Lasst uns hinüber fahren. Und sie ließen das Volk gehen und nahmen ihn, wie er im Schiff war; und „Und an dies waren mehr Schiffe bei ihm. Und es erhob sich ein großer Windwirbel und warf Wellen in das Schiff, also dass das Schiff voll ward. Und er war hinten auf dem Schiff und schlief auf einem Kissen. Und sie weckten ihn auf und sprachen zu ihm: Meister, fragst du nichts darnach, dass wir verderben?

**Rezitativ**

*Durchlauchtigster!*

*Dein schneller Abschied aus der Welt (Ps 90/10)*[41]

*hat uns ein solches auch bewiesen /*

*Niemand hat sich diß vorgestellt /*

*Das ißt nach Dir / der blasse Todt /*

*Wolt feine Pfeile schießen /*

*Du Selbst sonst kurz vor deinen Abschieds-Tagen*

*Nichts mehr als alle Menschen müssen sagen.*

Das lyrische Ich postuliert, dass Ernst Ludwig wie die andere verantwortungslose Menschen geworden wäre, weil er durch den Tod unfähig geworden ist, als politischer Machthaber zu agieren, was eine besondere Bedeutung für Gießen hat, das vom Hof Darmstadts regiert wurde. Die Bedeutung dieser Kantate ist bisher hauptsächlich psychologisch, politisch und weltlich im Vergleich mit Lichtenbergs stark metaphysischen Trauerkantaten.

**Choral.**

*„Wer weiß wie nahe mir mein Ende / hingeht die Zeit her kommt der Tod / ach wie geschwinde und behende / kan kommen meine Todtes-Noth / mein Gott / ich bitt durch Christ Blut / machs nur mit meinem Ende gut!“*

Dieser Choral, der ebenfalls das „Memento Mori“-Motiv verwendet, wurde bei Ämilie Juliane, Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt (1637–1706), beschrieben. Sie ist eine lutherische Frau, die mehr als 500 Lieder für die Kirche schreibt[42]. Nach der historischen Karte der Webseite „Frauen und Reformation“ scheint es, als seien Frauen während des 17. und 18. Jahrhunderts besonders aktiv, um eine Revolution des Luthertums zu erwirken. Im Vergleich scheint das 19. Jahrhundert konservativer in Bezug auf Frauen im Bereich des Luthertums geworden zu sein. Diese relative Freiheit wurde vielleicht möglich, insofern das Luthertum sich noch als „Kirche“ entwickelt, genau

---

Und er stand auf und bedrohte den Wind und sprach zu dem Meer: Schweig und verstumme! Und der Wind legte sich, und es war eine große Stille. Und er sprach zu ihnen: Wie seid ihr so furchtsam? Wie, dass ihr keinen Glauben habt? Und sie fürchteten sich sehr und sprachen untereinander: Wer ist der? denn Wind und Meer sind ihm gehorsam.“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/markus/4/#1 Web 3.11.2018

41„Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und wenn's köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen; denn es fährt schnell dahin, als flögen wir davon“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/psalm/90/#1 Web 3.11.2018

42 http://frauen-und-reformation.de/?s=bio&id=11 Web 3.11.2018.

wie die ersten Christen der ersten Jahrhunderte nach dem Christen als gemischte Gemeinschaft arbeiteten. Später bringt die Einrichtung des Luthertums als Institution mehr Starrheit mit sich und verhindert gleichzeitig die kreative Freiheit der Frauen innerhalb der lutherischen Kirche. Der Choral transportiert hier die Idee, dass das weltliche Leben ebenso einen Sinn haben kann, und dass Leiden vermieden werden können, insoweit es möglich ist. Diese Idee nähert sich der Analyse des barocken Trauerspiels bei Walter Benjamin; beide Ansätze betonen die Wichtigkeit der weltlichen Geschichte.



[Ämilie Juliane Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt (1637-1706)][43]

***Arie.***

*Wohl dem der bey jugend Jahren*
*An sein letztes End gedenckt/*
*Der kann einst in Friede fahren (Luc 2/29)*[44]
*Und bekommt von Gott zum Lohn (2 Tim 4/8)*[45]
*Die verheißne Gnaden-Cron/*
*Die Gott Überwindern schenckt.*
*Wohl dem der beyy frühen Jahren*
*An sein letztes End gedenckt.*

Bieler betont hier die Wichtigkeit der Erkenntnisse der Bibel als Vorbereitung für die Auferstehung, was auch mit der lutherischen Idee der Konvertierung durch den Glauben verbunden ist. Der Stil der Kantate ist starr und psychologisch schwierig für den Autor. Dabei ist der Inhalt der Kantate von wichtigen kulturellen und historischen Themen geprägt. Die Hauptmaterie der Kantate stammt hauptsächlich von strikten Zitaten der Bibel, ohne einen originellen literarischen Inhalt des Autors zu präsentieren.

---

43 http://frauen-und-reformation.de/?s=bio&id=11 Web 3.11.2018.

44 „HERR, nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/2/ Web 3.11.2018.

45 „…hinfort ist mir beigelegt die Krone der Gerechtigkeit, welche mir der HERR an jenem Tage, der gerechte Richter, geben wird, nicht aber mir allein, sondern auch allen, die seine Erscheinung liebhaben…“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/2_timotheus/4/#1 Web 3.11.2018.

**Rezitativ.**

*Höchstseeliger!*

*Du aber kanst nun dort in vollen Freuden geben*

*Und mit der auserweihten Scha[a]r*

*Die vor dem Lamm[e] stehen/ (Ps. 71/16.19)*[46]

Dieser Abschnitt ist eine Referenz ist hier die Referenz auf ein Diktum, das bei Lichtenberg verwendet wird (*„Gott deine Gerechtigkeit ist hoch“),* was schließen lässt, dass diese Kantate durch Lichtenberg inspiriert ist.

*Ein Heilig/Heilig/Heilig singen*

*Dabey mit Simeon den Heyland auch umfassen (Luc 2/30)*[47]

*Und Dich vergnügt so hören lassen.*

Die Idee der Konvertierung durch den Glauben und der Erziehung der Jugend durch die Bibel wird mit gepaarten Reimen und ohne Originalität hier wiederholt, insofern diese Themen ungefähr kirchliche Stereotypen ohne Aneignung einer Subjektivität bleiben.

**Arie I.**

*Nun mir ist sehr wohl geschehen/*

*Mein Geist kann nun Jesum sehen /*

*Welcher mir*

*Vor das hier*

*In dem Leben kurze Leiden (Ps 11/17)*[48] *[möglicherweise ein Druckfehler für: Ps 10, 17]*

*Unausprechlich große Freuden (Ps 71.16)*[49]

*Mit viel tausend Engeln macht.*

*Gute Nacht!*

---

46„Ich gehe einher in der Kraft des Herrn HERRN; ich preise deine Gerechtigkeit allein. Gott, du hast mich von Jugend auf gelehrt, und bis hierher verkündige ich deine Wunder. Auch verlaß mich nicht, Gott, im Alter, wenn ich grau werde, bis ich deinen Arm verkündige Kindeskindern und deine Kraft allen, die noch kommen sollen. Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch, der du große Dinge tust. Gott, wer ist dir gleich?“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/psalm/71/#1 Web 3.11.2018.

47 „denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/2/ Web 3.11.2018.

48 Ps 10, 17: „Das Verlangen der Elenden hörst du, HERR; ihr Herz ist gewiß, dass dein Ohr darauf merket,…“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/psalm/10/#1 Web 3. Nov. 2018.

49 Möglicher Bezug zum vorherigen Zitat („Gott deiner Gerechtigkeit ist hoch“): „Ich gehe einher in der Kraft des Herrn HERRN; ich preise deine Gerechtigkeit allein.“https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/psalm/71/#1 Web 3.11.2018.

Der Stil der Arie ist geprägt von gepaarten Reimen. *„Gute Nacht“* ist auch ein möglicher Verweis auf den Choral der ersten Kantate für den Landgrafen von Lichtenberg:

[*Ich schlafe ein und ruhe fein,*
*kein Mensch kann mich aufwecken,*
*denn Jesus Christus, Gottes Sohn,*
*der wird die Himmelstür auftun,*
*mich führ'n zum ew'gen Leben.* (5te Strophe des Chorals)]

**Arie II.**

*Drum so hemmet euer Grämen /*
*Liebsten sucht Euch zu bequehmen /*
*Wann noch heutzutage kommt die Zeitgenössischen*
*dass Ihr samt viel tausend Frommen*
*Mit mir mögt zu Jesu kommen/*
*Wo man alle Welt verlacht*
*Gute Nacht!*

Die zweite Arie scheint ebenso eine Art vereinfachter Kopie der Trauerkantaten Lichtenbergs für den Landgrafen, zu sein, jedoch mit ausschließlich gepaarten und wiederholten Reimen formuliert.

**Nach der Predigt**

**Choral.**

*Gute Nacht o Wesen! dass die Welt erlesen/mir gefällst du nicht/gute Nacht ihr Sünden/bleibet weit dahinten/komt nicht mehr ans Licht; gut Nacht du Stolz und Pracht/dir sey ganz du eitles Leben/gute Nacht gegeben.*

Dieser Choral wird ursprünglich für eine Beisetzung von Johann Franck (1618-1677)[50] geschrieben, um danach von Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn vertont zu werden. Francks Stil nähert sich dem klassischen lutherischen Stil Paul Gerhardts. Das Thema des Chorals ähnelt dem Choral Nikolaus Hermanns in der ersten Trauerkantate Lichtenbergs für den Landgrafen. Jedoch ist der Stil des Chorals konventioneller und weniger ironisch.

---

50 https://www.bachipedia.org/en/works/bwv-227-jesu-meine-freude/ (Web 21.01.2023).

**Rezitativ.**

*Jedoch/die wir nun hier*

*Als Unterthanen und befinden/*

*Betrauren keinen Tod*

*Bevor wir aber noch vonhinnen gehen*

*Höchstseeliger!*

*So wollen wir nochmahl Dein Grabmahl sehn/*

*Und zum Beschluß*

*Unnoch mit diesen Worten stille stehn:*

Für Bieler scheint es wichtig, die Erfahrung des Todes zu verstehen, um ein neues Bewusstsein der Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz entwickeln zu können. Nur so sei es möglich, eine neue Idee der Metaphysik zu entwickeln. Die Formulierung ist eher belehrend und unterscheidet sich von den existentiellen Erlebnisschilderungen in Lichtenbergs Kantaten.

**Choro.**

*Gute Nacht hier auf der Welt!*

*Ruhe wohl in Deiner Höhle/*

*Freue Doch ins Himmels-Zelt,*

*Bis der Leib am p(f)ingsten Tage*

*Samt der Seel ohn alle Pläge*

*Dich zu Gottes Rechten stellt; (2 Cor.5/2)*[51]

*Da Du mit erwünschten Weißen*

*Ewig/ewig Gott nicht befällt/*

*Gute Nacht hier auf der Welt.*

Der Choro Abschnitt änelt Bielers‘ freier Interpretation des Chorals „Jesu meine Freude“ und schließt die Kantate ab. Bieler formuliert die Haupt-Themen der lutherischen Kirche, aber niemals mit einer poetischen, tiefsinnigen Dimension, wie es doch mit Lichtenberg der Fall ist. Wichtig für Bieler ist immer die spirituelle Erziehung, die Kenntnisse der heiligen Schriften oder die Konvertierung zum Glauben. Die Kantaten sind für ihn hauptsächlich eine kulturelle und pädagogische Erfahrung, weniger aber ein poetisches Erlebnis wie bei Lichtenberg. Bieler steht damit als Dichter in der Tradition der theologischen Meditationen Menantes und ist ein Vorläufer des poetischen metaphysischen Erlebnisses eines Dichters, wie Rainer Maria Rilkes Werk bspw.

51 Folge von Kor II, 5, 1: „Und darüber sehnen wir uns auch nach unsrer Behausung, die vom Himmel ist, und uns verlangt, dass wir damit überkleidet werden“ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/2_korinther/5/#1 Web 3.11.2018.

verstanden werden kann. Die Beschreibung der Poesie Rilkes bei Guardini scheint geeignet, um Lichtenbergs Dichtung zu beschreiben und von Bielers Schreibung zu unterscheiden: *„Die Haltung, die Rilke vom Leser verlangt, bedeutet also mehr als Freude am schönen Werk, oder Verständnis für große Gedanken. Sie ruht nicht auf „Auf-klärung", sondern - Rilke hebt den Unterschied scharf hervor - auf „Unterwerfung", mit anderen Worten auf Glauben"* (Guardini: 1953, 20).

## 6. Die Problematik der politischen Darstellung in spirituellen Kantaten

**(Vergleich mit der Kantate Joachim Zimmermanns von 1740 für den Kaiser Karl VI. und die Kantaten für den Landgrafen Ernst Ludwig von 1739)**

### A. Die Trauerkantate für Karl VI.

Trauermusik (TVWV 4:10)

*Über das | Höchstschmerzhaffte Ableben | Weiland | Ihro Römisch Kayserl. | Majestät | Carls des Sechsten | Glorwürdigsten Andenkens | Abgefasste | Und | In den Hamburgischen Kirchen | Am III Avents-Sonntage 1740 | Abgesungene | Cantate | Nach der Komposition | Von | Georg Philipp Telemann[.] | Hamburg Gedruckt und zu bekommen bey Conrad König, E. Hochedlen Rahts Buchdrucker.*

Der Kaiser Karl VI. wird am 1. Oktober 1685 in Wien geboren und als der „letzte Barockkaiser" betrachtet. Mit der Denkweise der Gegenreformation fördert er Künste wie die Musik und die Architektur, aber vereinnahmt sie um „eine dynastische Propaganda" zu entwickeln. Viele repressive Maßnahmen werden bei ihm gegen Juden und Protestanten vorgenommen. Ironischerweise drückt diese Trauerkantate den Standpunkt der lutherischen Welt gegenüber Karl VI. mit Ehre, Respekt und Pracht aus. Diese Kantate hilft zudem, die politische Wirklichkeit um 1740 in Deutschland besser zu verstehen. Sie wurden *„im Auftrag des Hamburger Rats"* (Neubacher 2015: 111) bestellt und soll deswegen als *„Staatsmusik"* betrachtet werden. Hamburg ist im 18. Jahrhundert eine Reichsstadt und hat deswegen keine Regierung durch einen Fürsten, wie es in Darmstadt der Fall ist. Die Regierung ist unmittelbar der Kaiser und die Stadt wird im Städtekollegium der Reichsstädte vertreten. Als Folge nimmt die Stadt Hamburg direkt *„an den Freuden und Leiden des Kaiserhofes"* teil und trägt *„diese Anteilnahme öffentlich zur Schau"* (ebd. 111). Laut Neubacher ist die Trauerkantate für Karl VI. mit ihrer besonderen Struktur von Laudatio, Lamentatio und Consolatio *„noch in der Tradition des barocken Epicediums"* (ebd.: 114). In seiner Analyse dieser Kantate zeigt Neubacher verschiedene Topoi in der Struktur der Kantate, die in anderen Trauerkantaten wiederholt werden.

Trotzdem werden auch politische Dimensionen ausgedrückt, wie z. B. *„Angst vor politische[r} Unsicherheit, Bitte um Frieden, Glorifizierung des Verstorbenen und Hoffnungen in dessen Nachfolger"* (ebd. 115). Einzig der Text dieser Kantate kann bewahrt werden. Die Musik, die von Telemann komponiert wird, ist leider verschollen. Die Kantate wird ursprünglich am 3. Sonntag des Advents 1740 vorgeführt (Merke 1983: 11).

**B. Joachim Johann Daniel Zimmermann (1710-1767)**

Joachim Johann Daniel Zimmermann ist der Sohn des Predigers Martin Zimmermann, der wiederum ein Freund von Erdmann Neumeister ist. Deswegen Joachim Johann Daniel Zimmermann nach dem Tod seines Vaters bei ihm (1729) (Winckler 1768: 107) und findet in ihm eine neue Vaterfigur[52]. Er kann deshalb als eine relevante Person betrachtet werden, um den Einfluss Neumeisters besser verstehen zu können. Er studiert 1730 bis 1732 in Rostock Theologie und ist von 1741 bis zu seinem Tod 1767 ordinierter Prediger. Er zählt zu seiner Lebzeit als besonders begabter Dichter (ebd.).

**C. Analyse der Trauerkantate**

**Vor der Predigt.**

[1.] Arie

*Gönne jammervollen Klagen,*
*Höchster, ein geneigtes Ohr.*
*Denn hieher zu deinen Füßen*
*Sollen unsre Thränen fliessen,*
*Hier steigt unser Ach empor.*
*Und wir fliehn zu deinen Hallen,*
*Dir den Gram, der uns befallen,*
*Vorzutragen.*
*Gönne jammervollen Klagen,*
*Höchster, ein geneigtes Ohr!*

Die Teile eins bis vier, sieben und acht sollen laut Neubacher die *„Klage über den Verlust“* ausdrücken (ebd. 119). Die Struktur der Arie ist ungewöhnlich und beinhaltet mehrere Änderungen Rhythmusänderungen. Die Verse sind überwiegend trochäisch. Die Arie ist prachtvoll und drückt gleichzeitig Traurigkeit wegen des Todes und eine scheue Achtung gegenüber dem Kaiser aus, dessen Persönlichkeit geheimnisvoll blieb. Nur wenige Menschen können sich ihm annähern.

Der Stil dieser Arie scheint eher prachtvoll als religiös oder geistlich motiviert. Die Trauer gibt den Zuhörern trotzdem die Möglichkeit, ihre Gefühle gegenüber Karl VI. auszudrücken. Die Kantate bildet von Anfang an ein menschlicheres Bild Karls des VI. zu seinen Leb- und Regierungszeiten.

---

52 https://www.deutsche-biographie.de/sfz86686.html#adbcontent Web 11.07.2021.

In diesem Sinn bietet die Kantate für die Zuhörer eine Möglichkeit, sich einer Legende anzunähern, um ihn „von Mensch zu Mensch" zu ehren.

[2.] *O welch ein Fall,*
*Von dem das gantze Teutschland zittert!*
*O Schicksal, das so schnell durch Einen Donnerknall*
*Die Alpen dort, und hier das Meer erschüttert!*
*O Zorn des Herrn, der unsern Ruhestand*
*Mit unverhofften Aengsten schrecket,*
*Und plötzlich ein so sichers Land*
*Mit fürchterlichem Dunkel decket!*
*O überall*
*Und selbst von Königen mit Recht beweinte Leiche!*
*Du, höchstes Haupt der Welt, Du, Vater, vieler Reiche,*
*O Carl, Du stirbest. Welch ein Fall!*

Der Rhythmus ist hauptsächlich jambisch, um die Traurigkeit im Angesicht des Schicksals zu betonen. Die Änderungen des Rhythmus sind subtil sowohl raffiniert und evozieren prachtvolles Bild von Karl. *„Ein so sichers Land"* drückt eine Angst vor politischer Sicherheit nach dem Tod Karls. Das Thema der Angst findet hier einen spirituellen Sinn, weil es das Ziel des Christentums sein solle, den Frieden zu fördern. Zimmermann zeigt, dass die Regierenden auch menschlich sind: Obwohl sie allmächtig dargestellt werden, können auch sie Traurigkeit angesichts eines Todes fühlen (*„selbst von Königen … beweint"*). Die gekreuzte Reimstruktur könnte illustrieren, wie stark das Leben des Kaisers und die anderer Menschen miteinander verknüpft sind, weil der Kaiser für die Staatsangehörigen Verantwortung trägt und sein Tod in einer Zeit politischer Unsicherheit eine Gefahr darstellen könnte.

[3.] Arie
*Verlassner Thron, wie trauren deine Seulen!*
*Wie zitterst du, o schnell verwaistes Reich!*
*Der Glantz erlöscht, der von dem Throne blitzte;*
*Der Arm erstarrt, der dich, o Land, beschützte.*
*Und, ach! Wer tröstet euch?*

Diese Arie verstärkt den emotionalen Aspekt der Menschlichkeit, der bereits im zweiten Teil betont wird. Der Rhythmus ist wieder hauptsächlich jambisch. Die Reime sind umarmend, um diesen

Trostbedarf in der Form einer Umarmung als Reaktion gegen die Erstarrung des Kaisers Armes zu symbolisieren.

(Von vorn)

[4.] Klagel. V. 15, 16.
*Unsres Hertzens Freude hat ein Ende, unser Reigen ist in ein Wehklagen verkehret.*
*Die Krone unsers Haupts ist abgefallen.*
In diesem Kapitel der Klagelieder wird um Verzeihung und Befreiung gefleht. Der Zweck dieses Teils ist doch, trotz der Traurigkeit Hoffnung auf eine konstruktive politische Zukunft nach dem Tod des Kaisers ausdrücken.

[5.] *Du, ohne welchen nichts geschicht,*
*Dem Erd und Himmel schweigt, wenn sie dich zürnen hören!*
*Auch ietzt bekennen wir, doch thränend, unsre Pflicht,*
*Dein Schicksal schweigend zu verehren.*
*Du herrschest, du allein!*
*Du setzest, die du willst, der Welt zu Göttern ein,*
*Du heiligst sie durch Strahlen deines Bildes,*
*Beschirmst ein Land vermittelst ihres Schildes,*
*Beugst Völker unter ihre Macht,*
*Erhöhest ihren Stuhl, erheiterst ihre Pracht,*
*Und lässest sie hernach von vorbeherrschster Erden*
*Ein Theil desselben Staubes werden.*
*O Höchster! Gnug, dass dir es so gefällt.*
*Wer darff mit kühnem Klagen*
*Sich vor dein Antlitz wagen?*
*Wer darff, was thust du? Fragen,*
*Dich fragen, König aller Welt!*
Die Teile funf und sechs sollen laut Neubacher die Erfüllung des Willens Gottes ausdrücken. Zimmermann versteht das Leben Karls des VI. als eine Verwirklichung des Willens Gottes. Die Reime sind hier überwiegend gepaart, um eine Art von Übereinstimmung mit dem Willen Gottes zu illustrieren. Nicht nur Karl wird mit dem Kaiser verglichen, der Kaiser wird auch als *„König aller Welt“* mit Gott vergleichbar. Diese Interpretation könnte trotz ihrer Gewagtheit nah an der politischen Wirklichkeit der Zeit betrachtet werden, in der die Religion (etymologisch aus dem

Lateinischen „religere“: verbinden) regelmäßig instrumentalisiert wird, um die eigene politische Macht zu verstärken.

[6.] Arie
*Erschwartzt doch der Himmel, der Abgrund zerreisset,*
*Und Länder erschüttern,*
*Und Felsen zersplittern,*
*Wenn sie dein starker Eyfer schilt.*
*Nur Demuth kann vor dir bestehen,*
*Wenn prangende Höhen*
*Vor Schrecken vergehen.*
*Die Demuth, schau, die uns verhüllt,*
*Und auf den Knien ächzen heisset.*
*Von vorn*

Diese Arie betont die Annahme des Willens Gottes durch das *„Ächzen“* der Trauer. Die rhythmische Struktur ist, wie im übrigen Text dieser Kantate, geprägt von jambischen Versen, die rhythmisch diese Traurigkeit untermalen. Die Reime sind teilweise umarmend, teilweise gepaart. Wörter wie *„verhüllt“, „ächzen“, „Höhen“, „zerreisset“* verleihen der Kantate eine dynamische Dimension mit einer bildhaften, fast theatralischen, visuellen Inszenierung. Diese Arie öffnet auch metaphorisch eine Art existenziellen *„Abgrund“* angesichts des unvermeidlichen Schicksals des Todes. Die Landschaft drückt metaphorisch diese Unruhe aus.

[7.] *Indessen opfern wir*
*Dir selber, Höchster, Dir*
*Die Thränen, unsrer Wehmuth Früchte.*
*Was hat die Welt an unserm Carl verehrt?*
*Was hat die Sterblichkeit versehrt?*
*Ein Haupt, das deine Hand erhöht,*
*Den mitgetheilten Glantz von deiner Majestät,*
*Den Wiederschein von deinem Lichte.*
*Du selber hast, durch dieser Sonne Schein,*
*Das grosse Reich erleuchtet.*
*Da nun ihr Untergang das Land mit Thränen feuchtet,*
*So sind auch diese Thränen dein;*

*Sie sind, und sollen, Herr, dir auch geheiligt seyn.*

Diese hauptsächlich jambische rhythmische Struktur betont erneut die Klage der ersten Teile. Wörter wie *„Wehmuth, Thränen, opfern"* betonen ebenfalls diese Traurigkeit. Die Reime sind wieder teilweise umarmend, teilweise gepaart. Die Traurigkeit wird immer im Kontrast zum Himmel dargestellt, in dem Pracht gefunden werden könne. Der Himmelreich symbolisiert auch gleichzeitig die Macht, die der Kaiser als absoluter Herrscher verkörpern muss und die Karl VI. als Verstorbener nicht mehr ergreifen kann. Diese menschliche Dimension ist für Zimmermann ein wichtiger Teil seiner Poesie und der Trauerarbeit; sie ist auch gleichzeitig in humanistischen Werten verwurzelt. Es ist typisch für den Zeitgeist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Rationalität gleichzeitig mit tiefen und verschärften Affekten auszudrücken.

[8.] Arie

*Mit den Hirten, mit den Heerden,*
*Mit den Angern teutscher Erden*
*Sollen auch die Gotteshäuser,*
*Holder Vater, grosser Kayser,*
*Dich beweinen.*
*Alle, die durch Dein Beschatten*
*Zuversicht und Ruhe hatten,*
*Siehet man zu gleichem Leiden*
*Über Dein betrübtes Scheiden*
*Sich v[e]reinen.*
*Ach! Dir fliesst ein Strom von Thränen,*
*Ach! Dir ruft ein banges Sehnen*
*Aller Deinen.*

*Von vorn*

Diese Arie bringt die Beziehung zwischen dem spirituellen Leben (*„auch die Gotteshäuser"*) und dem politischen Leben ins Licht. Der Kaiser ist hier als Grundprinzip der bürgerlichen Zuversicht und der Möglichkeit des Glaubens betrachtet. Trotz der Melancholie ist die rhythmische Struktur hier überwiegend trochäisch und kann nur schwierig, wie Neubacher es tut, als reine *„Klage über den Verlust"* klassifiziert werden. Zimmermann scheint hier vor allem das ewige Prestige des Kaisers zu loben, statt es zu wagen, tatsächliche Tränen zu gießen. Die widersprüchliche Verbundenheit der politischen Macht mit dem spirituellen Leben wird damit thematisiert. Die *„Angern"* sind eine Art *„zentrale Grasfläche"*, wo die Menschen treffen. Der Kaiser verkörpert

diesen Zwischenraum (μεταξύ), wo sich die Gesellschaft treffen kann. Er kann dementsprechend nur mit dem Herrn verglichen werden, weil es auch sein Ziel ist, die Menschen, wie Hirten ihre Herden, in einer friedlichen und spirituellen Gemeinschaft zu bringen. Diese politische Dimension der Spiritualität behinderte im damaligen Zeitgeist auch nicht den Ausdruck von Emotionen, wie z. B. *„ein Strom von Thrähnen“* oder *„ein banges Sehnen“*, die auch als christliche Erfahrungen (die, die Christen zu diesem Zeitpunkt auch erleben können) verstanden werden können. Diese Entwicklung betont dabei die Bedeutung der Kommunion und such die Christen als Gemeinschaft im Reich zusammenzubringen. Abgesehen vom gepaarten Reim *„Gotteshäuser“* mit *„Kaiser“* haben alle anderen Verse den gleichen Reim, als ob sie alle in der Trauer und der Traurigkeit verbunden sind und diese Arie an den Menschen dementsprechend Trost und Hoffnung spenden solle.

[9.] Ps. LX. 3. 4.

*GOTT! Der du uns verstossen und zerstreuet hast, tröste uns wieder. Der du die Erde beweget und zurissen hast heyle ihre Brüche, die so zerschellet ist.*

Dieser Psalm soll laut Neubacher das *„Flehen um Gottes Erbarmen“* ausdrücken (ebd. 119). Der Psalm scheint eine direkte Reaktion auf den Inhalt der vorigen Arie zu sein, um zu betonen, dass die Traurigkeit die Menschen *„zerstreuet [hat]“* und dass der Glaube die Menschen wieder zusammenbringen solle. Trotzdem wird der Psalm Davids im historischen Kontext ursprünglich geschrieben, um eine politische Kraft in einem kriegerischen Zusammenhang wiederzuerlangen. Es scheint schwierig zu verstehen, dass dieser kriegerischen Zusammenhang viel mit dem *„Erbarmen“* zu tun haben würde, und es ist möglich, dass Neubacher den biblischen Kontext nicht berücksichtigt. Es scheint, als solle es eher als ein *„Flehen“* nach politischer Macht verstanden werden. Das Seelenheil Karl des VI. wird in diesem Psalm nicht thematisiert. In erster Linie ist dieser Psalm Davids weltlich und politisch, obwohl er zu Gott betet. Als Ende des ersten Teils vor der Predigt soll dieser Psalm eine Predigt einführen, die die Gemeinschaft eine tiefsinnigere hermeneutische Bedeutung wieder geben muss.

**Nach der Predigt**

[10.] Ps. LXV. 1.

*Gott man lobet dich in der Stille zu Zion, und dir bezahlet man Gelübde.*

Die Teile zehn und dreizehn sollen das *„Preisen von Gottes Güte“* ausdrücken (ebd. 120). Auf die Predigt folgt ein Lobesgesang, der die Ehrlichkeit des Kaisers gegenüber Gott und seinem Aufgabe als absolutem Herrscher loben soll. Im Zusammenhang mit dem Psalm Davids besitzt Gott die

höchste Macht, die alles begründet. Der Kaiser kann auf dieser Ebene mit Gott verglichen werden. Die *„Stille zu Zion“* bildet dazu eine Metapher der Stille nach dem Tod.

[11.] *Der jetzige Verlust*
*Erinnert die beklemmte Brust,*
*O treuer Menschen-Hüter,*
*Unzähliger durch dich genossnen Güter.*
*dass in verstrichner Zeit*
*Huld, Großmuth und Gerechtigkeit*
*Den Teutschen Thron gezieret;*
*dass eine linde Vaterhand*
*Den Zepter über dieses Land*
*Geführet;*
*dass der Besitzer solcher Macht*
*Nur dieses groß geschätzt, nur darauf stets gedacht,*
*Sie überall zum Wohlthun anzuwenden;*
*Dieß alles preisen wir*
*Mit aufgehabnen Händen,*
*O GOTT! Als eine Huld von dir.*
*Was uns beglückt, ist ja dein Eigenthum.*
*Du gabst es; und du nimmst es wieder.*
*O billig mischet sich der hohen Güte Ruhm*
*Auch selbst in unsre Klagelieder.*

Die Teile elf und zwölf sollen laut Neubacher die Glorifizierung des Verstorbenen ausdrücken (ebd. 120). Dieses hauptsächlich jambische, polyrhythmische Rezitativ vergleicht den verstorbenen Kaiser mit Gott durch eine Kombination von Betrauerung und Lob. Es erzählt dementsprechend wie großartig Karl VI. als Kaiser gewesen sei. Die unbenannten Teile dieser Trauerkantaten sind ohne Zweifel als Rezitative zu verstehen[53]. Sie sollen auch die Aufgabe des Kaisers betonen, das *„Wohlthun“* zu bringen und zu ermöglichen: Er soll deswegen ebenso ein Grund sein, zu loben und sich zu erfreuen.

53 Die Reime sind gekreuzt, um die Verflechtung dieser Gegenüberstellung zu betonen.

[12.]Arie

*So lange du, o Sonne, währest,*
*Und du die Nacht, o Mond, verklärest,*
*So lange daure Carols Preis!*
*Nie soll die Dankbarkeit ermüden,*
*Die Schutz und Freyheit, Heyl und Frieden*
*Von seiner Zeit zu rühmen weiß.*

*Von vorn*

Laut Zimmermann ist der Begriff des Lichts eine Lobpreisung für Karl. Der jambische Rhythmus drückt diese Bewunderung emotional aus. Die poetische Stilrichtung könnte mit dem aufklärerischen Begriff des Erhabenen definiert werden, der nur ein paar Jahre später bei Edmund Burke (1729-1797) in einer literarischen Theorie formuliert wurde, jedoch höchst wahrscheinlich davor im europäischen Zeitgeist gefunden werden kann und bereits bei Aristoteles in seiner Theoretisierung der Tragödie entwickelt wird. Die Metapher des Lichtes betont ebenfalls diesen aufklärerischen Aspekt.

[13.] Choral. N° 95. v. 6. 7. 8.

*Ach! Hüter unsers Lebens,*
*Fürwahr es ist vergebens*
*Mit unserm Thun und Machen,*
*Wo nicht dein Augen wachen.*
*Gelobt sey deine Treue,*
*Die alle Morgen neue,*
*Lob sey den starken Händen,*
*Die alles Hertzleid wenden.*
*Laß ferner dich erbitten,*
*O Vater! Und bleib mitten*
*In unserm Kreutz und Leiden*
*Ein Brunnen unsrer Freuden.*

Nachdem diese gemeinschaftlichen Aspekte entwickelt werden, folgen nach der Predigt drei Choräle (Teil 13, 17 und 23). Der Text dieses Chorals wird 1653 von Paul Gerhardt (1607–1667) geschrieben. Gerhardt war ein evangelisch-lutherischer Theologe, der als Kirchenliederdichter besonders aktiv und wichtig ist. Er sei *„nebst Luther der größte Dichter geistliche Lieder deutscher*

*Zunge"* (Bertheau 1878: 774–783). Dieser Choral drückt wieder den Lobpreis Karls durch die Erfahrung menschlicher Gefühle aus.

[14.] *Ja, König aller Götter*
*Sey du, da Furcht und Noth*
*Dem Erdreich Blut und Jammer droht,*
*Sey du der deinen Hort und Retter.*
*O schaue doch*
*Von deines Thrones heitern Höhen!*
*O siehe drein! Wie wird es noch*
*Der Hirtenlosen Heerde gehen!*

Die Teile 14 bis 16 sollen die *„Angst politische[r] Unsicherheit"* (ebd. 120) ausdrücken. Dieses Rezitativ ist hauptsächlich jambisch und drückt verschiedene Klagen gegenüber der politischen Unbeständigkeit aus. Die Reime des ersten Teils sind umarmend, während die Reime des zweiten Teils gekreuzt sind. In den Versen suchen die Menschen jetzt einen *„Retter"* und einen *„Hort"* nach dem Tod des Kaisers und wünschen sich eine Reorganisation des politischen Lebens. Dieses Gebet soll das Bewusstsein bringen, dass die Unsicherheit zu überwinden ist und dass eine neue politische Regierung mithilfe eines *„Retters"* so schnell wie möglich gefunden werden müsse.

[15.] Jer. IV 19.20.
*Wie ist mir so hertzlich weh! Mein Hertz pochet mir im Leibe, und habe keine Ruhe. Denn meine Seele höret den Posaunen Hall, und eine Felschlacht, und ein Mordgeschrey über das andre.*

Dieses Zitat aus dem Buch Jeremias findet in einem Zusammenhang statt, in dem böses Omen gegenüber Jerusalem angekündigt wird, weil die Juden sich vom Herrn abgewendet haben. Deswegen solle der Glaube in diesen schwierigen Zeiten eine Hilfe für die Menschen bringen, um eine ausgeglichene politische Situation herzustellen. Es kann ebenfalls als eine Drohung verstanden werden, um die Menschen zu dem Bewusstsein der Wirklichkeit zu bringen.

[16.] Arie
*Es fliegt mit zischendem Gefieder*
*Aus düstrem Gewölke die Zwietracht hernieder,*
*Und haucht erbosste Flammen aus.*
*Jetzt, spricht sie trotzig, soll mirs glücken,*
*Der Friedenstiffter kehrt den Rücken,*

*Nun wird man endlich Schwerdter zücken.*
*Nun hoff, ich euch, Ströme, von Blutes zu machen,*
*Verkehrt euch, ihr Auen, in Hölen der Drachen,*
*Und Städte, zerfallet in Moder und Graus.*
*So fliegt etc.*

Diese Arie scheint eine Apokalypse darzustellen, um die schlimme Gefahren der politischen Unsicherheit zu illustrieren und Angst vor dieser zu evozieren. Die Reime sind teilweise gepaart und teilweise umarmend. Die Wiederholung von Klängen durch gepaarte Reime, Assonanzen und Alliterationen verstärkt den Eindruck von Unerbittlichkeit, die mit diesem Schicksal einhergeht.

[17] Choral. N° 169. v. 8.
*Du HERR hast selbst in Händen*
*Die gantze weite Welt;*
*Kannst Menschen-Hertzen wenden,*
*Wie dir es wohlgefällt.*
*So gieb doch deine Gnad*
*Zu Fried und Liebes-Banden!*
*Verknüpf in allen Landen,*
*Was sich getrennet hat.*

Die Teile 17 bis 20 sollen laut Neubacher eine „*Bitte um Frieden*“ ausdrücken (ebd. 121). Dieser Choral wird ebenfalls von Paul Gerhardt verfasst. Die Religion als Möglichkeit des Friedens ist ein wiederkehrendes Thema des Christentums. Dabei war es ihr jedoch nicht immer möglich, Frieden zu gewährleisten.

[18.] *Ja! Vater, willst du, ach! So weiß*
*Dein mächtiges Geheiß*
*Dieß Ungeheuer leicht von uns hinweg zu treiben;*
*So wird die Schadenfrohe Wuth,*
*Des Abgrunds Durst nach unsrem Blut,*
*Noch ferner unersättigt bleiben;*
*So kann ein unversehnes Heyl*
*Befürchtete Zerrüttung hindern,*
*Und allem Volck ein grosses Theil*
*Von Angst und Kummer mindern.*

*Du kannst es thun; wir zweifeln nicht daran:*

*Erbarmer! O so thu es dann!*

Dieses meist jambische Rezitativ ist ein weiterer Versuch probiert weiter, die Menschen und Gott von Frieden zu überzeugen. Die Reime sind gepaart und gekreuzt und verleihen dem Rezitativ eine klagende Musikalität.

[19.] Ps. LXXX. 9. (sic) [laut Neubacher: 85,9; tatsächlich 85: 8]

*Ach! dass ich hören sollte, dass Gotte der Herr redete, dass er Friede zusagte seinem Volke.*

Dieser Psalm solle den Gerechten helfen, das Heil bzw. Gottes Gnade zu finden.

[20.] Arie

*Weiche nicht,*

*Holder Friede!*

*Ausbund aller Seegens-Pfänder,*

*Freund der Menschen, Heyl der Länder,*

*Unser Hoffen, unser Licht,*

*Holder Friede*

*Weiche nicht!*

*Da dein Zweifel, der uns quälet,*

*Zwischen Fliehn und Bleiben wählet,*

*O so wird der Wunsch nicht müde:*

*Weiche nicht,*

*Holder Friede!*

Der meist trochäische Rhythmus ist hier insbesondere durch Wiederholungen (z. B. *„Holder Friede“, „weiche nicht“, „unser“, „der“*) und gepaarte Reime ein Versuch, davon zu überzeugen, zu einem *„holde[n] Friede“* zu gelangen.

[21.] *Getrost, beraubtes Vaterland!*

*Der Höchste lebt; und seine Hand,*

*Hat diesen Zepter; den sie träget,*

*Noch nie verdrossen hingelegt.*

*Ergieb dich ihrer Hut;*

*Vertraue dich den Arm, der alle Wunder thut,*

*Und mindre diesen Gram, der dich so hart betroffen,*

*Duch Gottergebnes Hoffen.*

*So lege deinem Carl, was du Ihm schuldig bist,*

*Und Gott zugleich, was Gottes ist,*

*Zu Füssen:*

*Dem Höchsten deine Zuversicht,*

*Dem Kayser ewgen Danck, und Thränen treuer Pflicht,*

*Und sage stets, wenn diese fliessen,*

*Ja, sage mit dem Erdenkreis:*

*[Wiederholung von [12]: So lange du, o Sonne, währest,*

*Und du die Nacht, o Mond, verklärest,*

*So lange daure Carols Preis!] (Wiederholung des aufklärerischen Motivs)*

*O möchte nur zugleich,*

*Von euch,*

*Ihr augedrungnen Zähren,*

*Ein Denkmahl, welches stets von Ehrfurcht, Lieb' und Treu*

*Für uns zu zeugen fähig sey,*

*Beständig währen!*

Schließlich sollten laut Neubacher die Teile 21 bis 23 als Schluss eine *„Hoffnung auf neue Zeiten / in die Wahl eines Nachfolgers“* ausdrücken (ebd. 121). Dieses überwiegend jambische Rezitativ behauptet wieder das psychologische Ziel der Trauerkantate, einen Trost für die Überlebenden zu bringen, damit die Gesellschaft das Leben fortsetzen kann. Die Reime werden meistens gepaart, sind jedoch am Ende umarmend. Hier wird auch angedeutet, dass die Staatsangehöriger eine neue politische *„Zuversicht“* nach der Trauer finden sollen.

[22.] Arie

*Wandelt euch, ihr Trauer-Chöre,*

*Gebt dem Höchsten Preis und Ehre,*

*dass es Erd' und Himmel höre,*

*Preis und Ehr in Ewigkeit!*

*Und verheisset, nach dem Klagen,*

*Uns und unsrer Enkel Tagen*

*Von der Hand, die uns geschlagen,*

*Die Verneurung guter Zeit*

Diese Arie drückt wieder eine starke Hoffnung auf eine neue Zeit von Erneuerung nach dem Tod des Kaisers aus. Der trochäische Rhythmus betont diese neue Stärke. Die Reime sind hier zunächst mit Wiederholungen gepaart, die den Sinn des Inhaltes zu verstärken scheinen. Danach sind sie umarmend. *„Ewigkeit“* und *„Zeit“* als umarmende Reime sind symbolisch mit der Idee einer neuen Zeit respektive eines neuen politischen Kontextes verbunden.

[23.] Choral N° 129.
*Täglich, HERR GOTT, wir loben dich,*
*Und ehren deinen Namen stetiglich.*
*Behüt uns heut, o treuer GOTT,*
*Vor aller Sünd und Missethat.*
*Sey uns gnädig, o HERRE GOTT,*
*Sey uns gnädig in aller Noth,*
*Zeig uns deine Barmherzigkeit,*
*Wir unsre Hoffnung zu dir steht.*
*Auf dich hoffen wir, lieber HERR,*
*In Schanden laß uns nimmermehr,*
*Amen!*
Dieser Choral ist nichts weniger als ein kirchliches Lied Martin Luthers. Das Lied ist nur eine deutsche Fassung des ursprünglichen lateinischen Lobgesangs *„Te Deum“*, der seit dem vierten Jahrhundert in christlichen Gemeinschaften gesungen wird. Laut der Tradition ist dieser Gesang vom Heiligen Ambrosius von Mailand (339 in Trier-397 in Mailand) und vom Heiligen Augustinus von Hippo (354-430) geschrieben worden. Er enthält deswegen eine universellere Bedeutung, die hier besonders zutreffend ist, weil Karl VI. überhaupt nicht lutherisch, sondern katholisch war. Dementsprechend kann es so verstanden werden, dass die lutherischen Aspekte nur an die lutherische Gemeinschaft adressiert sind und nicht persönlich für Karl geschrieben wurden. Dieser letzte Gesang schafft wieder eine einheitliche Beziehung zum Christentum als Ganzes, inklusive Karl VI. und den Katholiken.

## Schluss

1. Stilistische Merkmale.

Zimmermanns Trauerkantaten charakterisieren sich stilistisch dadurch, dass sie den gleichen Stil der gemischten madrigalischen Kantaten wie die Lichtenbergs und Neumeisters verkörpern und dass sie mit manchmal komplexen Versfüßen und rhythmischen Änderungen in einem prachtvollen Stil erfasst wurden, um den Kaiser zu ehren. Sie sind mit mehreren Wiederholungen, um den Sinn der Trauerkantaten besonders zu betonen, beinahe propagandistisch formuliert. Ihre starke Rationalität, die gleichzeitig mit tiefen Gefühlen gemischt wird, stellt ein stilistisches Merkmal des 18. Jahrhunderts dar.

Zimmermann fungiert als ein Vorläufer des Begriffes des Erhabenen von Edmund Burke[54]. Dieser Stil gehört wahrscheinlich schon zum damaligen Zeitgeist in Deutschland. Der Erzähler der Kantaten versucht einen Dialog „von Mensch zu Mensch" zu entwickeln, obwohl fast niemand den Kaiser persönlich kannte und die ganze Kantate lutherisch ist. Sie wird aber in diesem Umfang durch die Bewegung des Humanismus stark beeinflusst. Es existiert allerdings ein riesiger Abstand gegenüber Karl VI. im Gesamtkontext dieser Trauerkantaten.

2. Inhaltliche Merkmale:

Die Mischung von Politik und Spiritualität, die in Zimmermanns Trauerkantate gefunden werden kann, zeigt einen aufklärerischen Nachdruck auf die politische Wirklichkeit und hat eine ungewöhnlich weltliche Bedeutung für eine spirituelle Kantate. Die alten lutherischen Choräle, die bei Zimmermann verwendet werden, wurden bei Martin Luther und Paul Gerhardt (1607-1667), einem der ersten und bedeutendsten Kirchenliederdichter, erfasst. Der abschließende Choral von Luther ist eine Adaptation eines alten katholischen Gesangs des vierten Jahrhunderts, der zwar Bedeutung für Karl VI. als Katholik haben kann. Karl ist jedoch nicht der Adressat der Kantate. Diese Kantate trägt keine rein poetische oder künstlerische Bedeutung, sondern eine pragmatische und psychologische, um den Frieden zu sichern und die Trauerarbeit zu ermöglichen. Deswegen vermittelt sie in erster Linie einen starren, konservativen Eindruck.

---

54 Burke, Edmund: *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful.* London: Penguin 1757 [1998].

**D. Vergleich mit der Struktur Lichtenbergs Kantaten für Ernst Ludwig.**

Die folgenden Tabellen vergleichen die narrative Gesamtstruktur der Trauerkantate Zimmermanns mit den Trauerkantaten Lichtenbergs für Ernst Ludwig (1739), die im Teil III analysiert werden.

| | |
|---|---|
| I. Klage über den Verlust: | 1 bis 3: „Höchste Hand"; „Schicksal", aber Reinheit des Gefühles und Meditation der Gefühle. |
| II. Erfüllung des Willens Gottes. | 4 und 5: Akzeptanz, Verwunderung, „unverständlich", aber positiv konnotiert.<br>Kein Flehen um Gottes Erbarmen, nur Preisen für Gottes Rat. |
| III: Preisen von Gottes Güte. | 6A"vergnügt nach Gottes Rat", „erwünscht vollbracht." |
| IV: Glorifizierung des Verstorbenen: | „Dir… nicht fürchterlich" |
| V: (Nicht bei Zimmermann/Neubacher) Freude der Auferstehung: | 6c, 7: „hierauf hofft er und hierauf freut er sich", „Ich schlafe ein und ruhe fein. Kein Mensch kann mich aufwecken". |

**Vor der Predigt:**

| | |
|---|---|
| I. Neuer Zustand (nicht bei Zimmermann): | 1, 2. Erklärung von Paulus: etwas Höheres erreichen; die Zerstörung wird eine Wiedergeburt. Die Kunst wird spirituell verstanden, mit Gott als höchstem Künstler. Das Erhabene. |
| II. Dunkelheit: | Verschwinden des Lichtes der Welt: Preise von Ernst Ludwig. 3. |

| | |
|---|---|
| III. Kein Grund, Angst zu haben wegen der Liebe der Feinde. | 3,4: *„Auch Feinde zeugen müssen, ein Wunder dieser Zeit“.* |
| IV. Spirituelles Licht durch die Auferstehung. | 5, 6b |
| V. Trost: | der Tod als Segen. 6a. |
| VI. Freundlicher Abschied. | 7 |

**Nach der Predigt:**

| | |
|---|---|
| I. Erfüllung des Willen Gottes: | Sinn des Todes durch die Gerechtigkeit. 1, 3, 4: *„Gottes Rats demütig ehren“.* |
| II. Preise, spirituelles Licht und Glorifizierung als Trost. | 2, 4b, 6a |
| III. Hoffnung auf neue Zeiten/in die Wahl eines Nachfolgers (schon bei Zimmermann): | 5: Der Sohn Ernst Ludwigs als Nachfolger. |
| IV. Neue Freude über Alles: | 6b, 7. *„neues Freudenleben“*, Christus ist mein Leben. |

## Stilistische Merkmale der Kantaten Lichtenbergs

Lichtenbergs gemischte madrigalische Kantaten in Neumeisters Stil stellen den Einfluss der edlen Simplizität der Werke von Johann Mattheson 1728 als Verständnis des Humanismus dar. Die einfachen Versfüße sind fast ausschließlich jambisch oder trochäisch, aber auch manchmal reimlos, um die Emotion zu verstärken. Sie drücken die Utopie eines Wegs zu einem unverstellten Menschsein aus (Hirschmann 2011: 34–35). Sie enthalten die Erzählungen von Erinnerungen an das Leben des Freundes Lichtenbergs, Ernst Ludwig, und betonen Spiritualität samt das Licht der Verklärung als Erfahrung des Erhabenen. Das Licht hat damit keine aufklärerische, weltliche Bedeutung wie bei Zimmermann. Lichtenbergs Kantaten sind subtil mit einem nuancenreichen Stil, in dem Beschönigungen und Ironie eine entscheidende Rolle spielen.

Inhaltliche Merkmale

Mit einer scharfsinnigen Bedeutung der spirituellen Erfahrung zeigen sie einen deutlichen Einfluss des Pietismus, den Lichtenberg in Halle durch Franke während seines Studiums aus erster Hand kennenlernt. Lichtenberg verwendet alte Choräle von Nikolaus Hermann (1561), Valerius Herberger (1613) und Melchior Vulpius (1608), die eine spirituelle Erfahrung des originären Luthertums ausdrücken, aber gleichzeitig auch eine poetische Erneuerung der originalen Bedeutung bringen. Die Poesie und die Kunst sind für Lichtenberg der Ausdruck der Spiritualität zu Gott. Diese ästhetische Bedeutung ermöglicht die Überwindung der Trauerarbeit, um die Freude über eine Auferstehung zu finden.

## Schlussfolgerungen

1. Rhythmus.

Diese Trauerkantaten Zimmermanns haben viele rhythmische Wechsel in den Versfüßen. Er benutzt auch viele Wiederholungen, um den Sinn seiner Ideen verständlicher zu machen. Im Vergleich dazu sind die Kantaten Lichtenbergs rhythmisch einfacher gestaltet.

2. Inhalt.

Inhaltlich sind diese Trauerkantaten politisch in Verbindung mit der politischen Bedeutung der Bibel und der christlichen Tradition. Karl VI. war Katholik, was zeigt, dass dieser Aspekt zeigt doch, dass die Kantaten nicht für Karl als Adressat geschrieben wurde. Die verwendeten Choräle

sind Ur-Choräle des Luthertums, und werden vielleicht verwendet, weil sie verbindend („religere“) wirken. Sie sind jedoch widersprüchlich in Bezug auf Karl, der Protestanten in seiner Politik diskriminierte.
Die Trauerkantaten Zimmermann sind deutlich politisch, reflektieren dabei auch die Strategie einer „Staatspsychologie“, um die Trauerarbeit zu ermöglichen. Sein Ziel ist es nicht, rein poetisch oder ästhetisch zu schreiben. Er spricht über die Wirklichkeit seiner damaligen Welt, die eine bessere Zukunft wünscht und er will Christen fördern, die Gesellschaft zu verbessern. Die Affekte werden dementsprechend auch pragmatisch und humanistisch verwendet, um eine politische Erneuerung zu ermöglichen.

3. Poetik.

Zimmermann als Adoptivsohn und Nachfolger Neumeisters schreibt gemischte madrigalische Kantaten, im Gegensatz zu Lichtenberg aber mit einer deutlichen aufklärerischen Dimension. Vielleicht war es in einer großen Stadt wie Hamburg nicht möglich, sich das Leben ohne die Aufklärung vorzustellen. Für Lichtenberg scheint das Wort „Licht“ eine reine spirituelle Bedeutung zu haben, während es für Zimmermann etwas Politisches bedeutet. Da die Kantaten Zimmermanns auch eine aufklärerische Erhabenheit mit der Person Karls des VI. verbinden, kann Zimmermann hier auch als Vorläufer des Begriffs der Erhabene von Edmund Burke verstanden werden.

## 4. Relevanz eines Vergleichs der Trauerkantaten für Ernst Ludwig mit der Trauerkantate für Karl VI.

Lichtenbergs Trauerkantaten für den Landgrafen Ernst Ludwig drücken eine existenziale Angst gegenüber dem Tod aus, sind aber nicht strikt politisch. Lichtenberg betrachtet Ernst Ludwig, als einen Freund, Vater, Förderer der Künste, und jemanden, der insgesamt Gutes für die Gesellschaft tat. Allerdings theoretisiert Lichtenberg niemals über den politischen Sinn der Gesellschaft als Ganzes. Trotzdem werden, beide Ernst Ludwig und Karl beide als Menschen, die durch Gott politische Macht bekommen haben, betrachtet. Für Zimmermanns Kantate geht es viel ferner als die lebendige Person des Kaisers, weil Zimmermann diese Möglichkeit benutzt, um die spirituelle Bedeutung des Luthertums im Rahmen des Reichs wieder zu behaupten. Als Folge der göttlichen Dimension der politischen Macht solle der Kaiser die Protestanten innerhalb des Reiches mehr respektieren. Dieser menschliche Aspekt ist bei Karl VI. künstlich, weil nur seine Verwandten ihn wirklich kannten. Im Gegensatz dazu scheint die Darstellung Ernst Ludwigs viel freundlicher und menschlicher, als das vermeintlich lobende Bild Karls, das bei Zimmermann ausgearbeitet wird.

Lichtenberg wird von der musikalischen Theorie der „edlen Simplizität", die Johann Mattheson 1728 formuliert, besonders beeinflusst, die sich über die Utopie einer unverstellten Menschwerdung begründet (Hirschmann 2011: 34–35), was Ernst Ludwig zu verkörpern scheint. Diese höchste Einfalt solle laut Johann Georg Sülzer in *„Allgemeine Theorie der schönen Kunst"* (1771-1774) der höchste Grad der formalen Vollkommenheit sein, weil sie sich an das Wesentliche aller Dinge einer jeden Sachen hält (ebd.). Sein Stil scheint schöner zu sein, weil er einfacher ist. Das Leben scheint für Lichtenberg einfacher und der Inhalt seiner Kantaten wird dadurch tiefer und sinnvoller. Während Zimmermann inhaltlich progressiver zu sein scheint, ist die poetische Kunst Lichtenbergs raffinierter, tief- und scharfsinniger. Während die Kantaten Lichtenbergs einen *„dreifachen Dienst"* leisten, scheint die politischen Betrachtungen Zimmermanns eher pompös, obwohl sie eine wichtige politische Dimension auszudrücken suchen. Diese Steifheit könnte ihren Ursprung in der entgegenstehenden Natur der Persönlichkeit Karls gegenüber dem Luthertum haben. Lichtenberg spricht zu einem Freund, während Zimmermann über eine historische Figur spricht, die er niemals persönlich kennenlernt.

## Fazit

Obwohl beide Kantaten-Dichter ähnliche literarische Merkmale vorstellen (aufgrund des Einflusses Neumeisters und des Zeitgeists) kann eine scharfsinnigere spirituelle Erfahrung und einen subtileren literarischen Stil in Lichtenbergs Kantaten dank eines mittelbar pietistischen Einflusses gefunden werden.

Das Licht als Metapher bedeutet für Lichtenberg die Spiritualität des originären Luthertums und der Auferstehung, während es für Zimmermann eine aufklärerische politische Möglichkeit des Friedens bedeutet.

Lichtenbergs Kantaten formulieren dementsprechend unabsichtlich eine Kritik der weltlichen Denkweise der Kantate Zimmermanns, aufgrund der abweichenden Tiefe des Verständnisses, die bei Lichtenbergs aufrichtigem Glauben empfunden werden kann.

Lichtenberg erinnert sich an seine freundliche Beziehung mit Ernst Ludwig als Adressat, während Zimmermann eine gewisse Distanz zu Karl VI. hat, der nicht der ursprüngliche Adressat der Kantate ist. Lichtenbergs Trauerkantaten sind als „geistliche Kantaten" zu bezeichnen, die die Freude der Auferstehung ausdrücken. Sie sind deswegen „schlichte und fröhliche Trauerkantaten" ohne unnötige psychologisierende Schweren.

## 7. Die Monadologie des Barocks und Lichtenbergs Trauerkantaten

In seinem Buch „*Die Falte*" („*Le pli*") über Leibniz vergleicht Deleuze die Unendlichkeit mit einem zweistöckigen Haus, in dem die Materie und die Seele auf unterschiedlichen Geschossen wohnen: „*Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini. Et d'abord il les différencie suivant deux directions, suivant deux infinis, comme si l'infini avait deux étages: les replis de la matière, et les plis de l'âme…*" (1988: 5).

Diese Metapher wird auch von Lichtenberg in seiner zweiten Kantate für Ernst Ludwig verwendet („*Wo aber bricht ein Bau…*"*).* Für Lichtenberg hat die Unendlichkeit der Materie eine andere Bedeutung als die Unendlichkeit des Geistes: Es ist nötig, dass die Materie des Körpers zerstört sei, zu ermöglichen, eine neue Unendlichkeit durch die Seele zu erreichen, auch wenn diese Zerstörung bedeutet ein großes Leid für die Seele, als ob die Zerstörung eines ersten körperlichen Hauses ein neues Haus, das Haus der unendlichen Seele, aufbauen würde.

*„Wie zag und kläglich stellt*
*sich oft der Seelen Geist,*
*wenn ein geschärfter Schlag*
*dem Leib sein Haus verletzet,*
*wenn diese Hütte bricht*
*und beider Freundschaftsband zerreißt."*

Trotzdem ist es die Aufgabe der Dichtung, diese Falte zwischen materieller und imaterieller Seele auszudrücken. Deleuze kennzeichnet diesen Unterschieden zwischen zwei Seiten mit einer unterschiedlichen Ordnung als typisch für den barocken Einfluss: *„Mais le monde à deux étages seulement, séparés par le pli qui se répercute des deux côtés suivant un régime différent, c'est l'apport baroque par excellence. Il exprime […]la transformation du cosmos en „mundus"" (ebd. 41).* Für Leibniz ist die Unordnung ein Teil der größeren göttlichen Ordnung[55]. Der Tod nimmt in Lichtenbergs Kantaten diesen Platz von „Unordnung als Gegenstück der göttlichen Ordnung" ein, um die Harmonie des Glaubens und des Himmelreichs schließlich zu behaupten.

Der Vers *„und macht, o Schmerz! Ernst Ludwigs Purpur bleich"*, der in diesem Rezitativ wiederholt wird, verweist auf die Kleidung des Landgrafen, wo die Falten und ihrer spirituellen Bedeutung als körperliche Spiegel der Seele weilen können, und die durch den Tod eine neue Reinheit durch die Auferstehung zu erreichen ermöglichen.

55 „Dieu veut l'ordre et le bien ; mais il arrive quelquefois que ce qui est désordre dans la partie est ordre dans le tout." (Leibniz 2008: 336).

Diese Metapher wird wieder im ersten Rezitativ der dritten Kantate für Ernst Ludwig verwendet: „*Ein so erlauchter Geist ist mehr als eines Purpurs wert“*. Das Purpur wird als Spiegel der körperlichen Seele und als die Begrenzung des seelischen Schmerzes durch den Körper verstanden; jenseits von diesen Falten versteckt sich eine neue Bedeutung des Geistes. Im zweiten Rezitativ der dritten Trauerkantate wird das verklärte Purpur das Bild seiner Auferstehung, als weltliches, spirituelles und kulturelles Erbe, das vom Himmelreich aus den Überlebenden einen Trost spendet:
*Sein Purpur, den der Himmel schmücket,*
*draus Weisheit, Ernst und Gnade blicket,*
*der ist's, der unsre Tränen stillt.*

Die gleiche Metapher wird ebenfalls in den Kantaten für Kanzler Maskowsky verwendet, um die gleiche Idee einer höheren Wirklichkeit des Geistes auszudrücken:
*„Erhabener Stand, Lust, Reichtum/*
*Pracht und Prangen/*
*Was sind sie? Bande edler Seelen.“*

In der Kantate für Charlotte Christina nach der Predigt kommt das Bild der Kleidung erneut auf, allerdings hier mit der Bedeutung der Vereinigung mit dem Herrn durch die Auferstehung:
*„Der Hern[n] gewähr(e)t Ihr Verlangen*
*Sie kan[n] in weißen Kleidern prangen.“*

Deleuzes Definition des Zieles der Falte *(« Le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini.“ (ebd. 48.)* entspricht dem Ziel der Trauerkantaten Lichtenbergs in ihrer Fähigkeit, die Unendlichkeit des Geistes zu „ent-decken“.
Die Beziehung des Barockes mit der Weltlichkeit, die schon früher in dieser Arbeit bei Andreas Gryphius Trauerspiel analysiert wurde, wird auch bei Deleuze als wichtiges Merkmal wieder formuliert, um die Essenz des Barock zu charakterisieren:
*„...le propre du baroque est non pas de tomber dans l'illusion ni d'en sortir, c'est de réaliser quelque chose dans l'illusion même, ou de lui communiquer une présence spirituelle qui redonne à ses pièces et morceaux une unité collective“ (ebd. 170).*

Deleuze entwickelt dazu eine „Phänomenologie des Schmerzes“ durch seine Analyse, die in Bezug auf Lichtenbergs Trauerkantaten zutrifft: *„Quand notre âme éprouve une douleur, nous disons que*

*ce qui se passe dans le corps est cause, parce que c'est une expression plus claire et stable à laquelle la douleur dans l'âme ne fait que ressembler“ (ebd. 183).*

Der Schmerz des Körpers ist in seiner Analyse nur der Spiegel des seelischen Schmerzes. Das impliziert, dass die körperlichen Aspekte der Kantaten Lichtenbergs eine Metapher des seelischen Schmerzes ausdrücken könnten.

Diese Ästhetik des Schmerzes ist vielleicht die sinnvollste Verbindung der „madrigalischen Kantate“ mit dem Petrarcaismus der „Secunda Prattica“ und ihren Dissonanzen, wie sie bei Monteverdi oder Frescobaldi erkundet wurden, und noch in Graupners Trauerkantaten gefunden werden. Die Ästhetik der Musik findet ihre Verbindung mit der Symbolik des seelischen Schmerzes als Spiegel des körperlichen Schmerzes, die in Lichtenbergs Poetik gefunden werden kann. Im Gegensatz symbolisieren die musikalischen Dissonanzen diesen körperlichen Schmerz als Spiegel des seelischen Schmerzes, um dadurch die Möglichkeit einer höheren Bedeutung und einer spirituellen Unendlichkeit zu erreichen. Die Falte kann darüber hinaus verstanden werden, wie eine deklinierte Form der Definition des Barocks als Unvollkommenheit eines wertvollen Steines, insofern die Falte nur die Unvollkommenheit der Ebenheit einer Kleidung ist.

Die Geschichte der Trauerkantaten Lichtenbergs kann wie die Geschichte der Annahme dieser Unvollkommenheit zusammengefasst werden, die nicht mehr als Unordnung verstanden wird, aber die, als Leidenschaft, die Menschen der Unendlichkeit des Christen in seiner Beziehung mit Gott nähert. Die Affekte werden infolgedessen aufgewertet, womit Lichtenbergs Trauerkantaten die neue literarische Bewegung der Empfindsamkeit ankündigen.

# Teil III.
# Technische literarische Analyse der zwölf Trauerkantaten Lichtenbergs

## Vorbemerkung:

Diese Trauerkantaten werden in dieser Arbeit technisch-literarisch analysiert, um ihre Bedeutung herauszuarbeiten. Allerdings muss die Bedeutung gemeinsam mit dem musikalischen und literarischen Kontext erläutert werden. Die Metrik und die Reime dienen zunächst der Musikalität der Kantaten: *„In alten Zeiten waren diese beide Künste, Music und Poesie, samt allen, was die Klänge betrifft, gleichsam unzertrennlich: und sie solten es von Rechtswegen auch noch seyn“* (Mattheson 1739: 297). Laut Mattheson soll diese Musikalität aber nicht zu eng auf eine Bedeutung bezogen werden: *„Zwar ist nicht zu misbilligen, wenn gleich bey einer solchen oder andern Gelegenheit, etwa ein kleines Klang-Spiel (lusus sonorum) als von ungefehr im Accompagnement vorkömmt; aber es muss sehr bedeckt und heimlich zugehen; man darff kein Haupt-Werck daraus machen; viel weniger den Zuhörer solche Kindereien, als etwas rechtes, anpreisen und aufdringen“* (ebd. 303). In dieser Analyse werden deswegen gewisse Bemerkungen über Reime oder Assonanzen/Alliterationen als Fußnoten eingefügt, um die Ausführungen über den spirituellen Inhalt der Kantaten nicht zu ausführlich für den gegebenen Forschungsrahmen auszuführen.
In dieser Analyse werden ebenfalls biblische Zitate erläutert, die in Lichtenbergs Kantaten verwendet werden. Wilpert definiert diese Verwendung der Perikope wie folgt: *„nach der Gottesdienstordnung festgelegte, sonntäglich zur Verlesung kommende Evangelien- oder Epistelabschnitte, die als Grundlage der Predigt dienen; oft dichterisch bearbeitet (GRYPHIUS, HARSDÖRFER)“* (1955: 672). Der Begriff kann allerdings ebenfalls mit einer allgemeineren Bedeutung als *„zusammengehörige Strophengruppe, die Dichtung in geregelter Folge wiederholt wird“* verstanden werden (ebd.).
Lichtenberg verwendet die Perikope allerdings mit beiden Bedeutungen, was eine Besonderheit in der Literaturgeschichte darstellt. Einerseits zitiert Lichtenberg Perikopen aus der Bibel, um den christlichen Glauben zu repräsentieren, andererseits sind Wiederholungen spezifischer Teile der Kantaten ebenfalls üblich innerhalb dieser. Drittens kommen Zitate von Chorälen aus der lutherischen Tradition in Lichtenbergs Kantaten vor …
Die Mehrdeutigkeit des Wortes „Perikope“ unterstreicht die Entwicklung von Lichtenbergs Dichtung zu einer persönlicheren und subjektiveren Erfahrung des Glaubens. Dessen Bedarf es, um

der Dichtung einen Sinn zu geben und dies dabei auch mit dem sogenannten aufklärerischen Säkularisierungprozess zu verbinden, der bei Benjamin in seiner Analyse der  Trauerspiels Gryphius' beschrieben wird[56].

Mit der Weiterentwicklung der Subjektivität durch die Aufklärung wird der Begriff der „Perikope“ immer mehr mit einer persönlichen Erfahrung verbunden. Daher finden sich häufige Bezüge auf eigene Zitate oder Zitate anderer Dichter, aber auch eigene Interpretationen biblischer Zitate. Die allmähliche Fiktionalisierung der Dichtung ermöglicht es, Perikopen zu verwenden, die eine eigene Interpretation eines traditionellen biblischen Inhaltes (wie bei Droste Hülshoff) oder auch manchmal Zitate fiktiver Dichter enthalten (wie Ossians Gedichte in „Die Leiden des jungen Werthers“ z. B.).

56 Siehe weiter unten.

# 1. Die Trauerkantaten für Charlotte Christina (1726)

Die aus der Hanau-Lichtenberg-Familie stammende, 1700 geborene Charlotte Christina ist Gemahlin Ludwigs des VIII. und die Mutter Ludwigs des IX. Sie verstirbt im Alter von 26 Jahren, nachdem sie nicht weniger als sechs Kinder zur Welt bringt (Sorg 2014: 246). Laut der Sage soll eine heimliche Gräfin ihren Tod angekündigt haben. Diese Gräfin symbolisiert Charlotte Christinas Fähigkeit, den Tod zu antizipieren, was bei Heidegger unter dem Begriff des „Seins-zum-Tod" formuliert wird[57]. Für ihre Beisetzung wird die Kantate „Unsers Herzens Freude hat ein Ende" (A) verfasst, für die offizielle Trauerfeier wiederum zwei weitere Kantaten mit den Titeln: „Ach meines Jammers und Herzeleids" und „Ich habe Lust abzuscheiden" (ebd: 248). „Ach meines Jammers und Herzeleids" besteht aus zwei Teilen (eine Einführung und „vor der Predigt", „ich habe Lust abzuscheiden" kommt nach der Predigt), womit insgesamt vier Kantaten für Charlotte Christina geschrieben und komponiert werden. Die Kantate zur Einführung wurde möglicherweise nicht musikalisch vertont, weil die Kantate ebenso in ihrer rein literarischen Form verwendet wurde.



Charlotte Christina von Hessen-Darmstadt, Ölmalerei von 1725, Künstler unbekannt[58].

57 Siehe Teil IV.

58 https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/CFUSYXAL7ATJDZZ2CKON3QC3KKVBKNVI (Web 25.02. 2019).

## a. Unsers Herzens Freude hat ein Ende

**1. Diktum** (Klgl. 5, 15–16)

*Unsers Herzens Freude hat ein Ende;*
*unser Reigen ist in Wehklagen verkehret.*
*Die Krone unsers Haupts ist abgefallen.*
*O weh, dass wir so gesündigt haben!*

Das Diktum drückt die biblische Idee aus, dass der Tod eine Folge von Sünden sei. Ob dies eine Folge der Sündens Charlotte Christinas oder einer ganzen Gesellschaft sind, scheint hier doch unklar. Dieses Kapitel der Klagelieder erwähnt jedoch die Sünde der „Väter", deren Missetaten auf ihre Kinder übertragen werden. Das Ende des Kapitels ist eine Bitte an Gott, sein Volk zu Ihm zurückzubringen. Lichtenbergs Trauerkantaten erfüllen ein performatives Ziel, um die Spiritualität als Mittel zur Überwindung der Trauerarbeit zu behaupten.

**2. „Accompagnato" Rezitativ**

*Ach schmerzensvoller Schluss!*
*Charlotte, Darmstadts Fürsten-Wonne,*
*Charlotte, ach! ist tot.*
*Und Hessen muss,*
*o welche Not!*

Außerhalb von *„Darmstadts Fürsten Wonne"* ist dieser Abschnitt ausschließlich jambisch und drückt die Trauerklage aus. Der Vorname „Charlotte" wird wiederholt und stellt eine Art zyklischen Rhythmus für diesen Kantate dar, in der die Reime meist gekreuzt sind und die Wiederholung des Namens als Zierelement in der rhythmischen Struktur klingt. Diese Kreuzform versucht möglicherweise zu illustrieren, inwiefern das Schicksal verschiedener Menschen verflochten sein kann und wie das Schicksal Charlottes einen direkten Einfluss auf das Leben anderer Personen haben würde, die mit ihr gelebt haben. Doch geht Lichtenbergs Poetik weiter und kann nicht ausschließlich auf weltliche Personen begrenzt werden.

*Den Untergang der allerteursten Sonne*
*nur allzu früh ersehn.*
*Vom Herrn ist es geschehn;*
*sein strenger Zorn macht solche Finsternis [Reime].*

Laut dem Erzähler kann der Tod nur durch das Werk Gottes stattfinden, weil Er *„alles doch geschaffen hat“*. Der Tod soll deswegen eine Frucht seines Zornes sein, während das Leben nur vom Schicksal bestimmt werden kann. Mit dieser Theologie kann nichts mehr zufällig geschehen. Dies illustriert sehr deutlich, wie das Leben und der Tod zu Beginn des 18. Jahrhunderts verstanden werden. Die Reime sind hier umarmend, genau wie die Finsternis die Menschen „umarmt“.

**3. Diktum** [Klgl. 5, 17]

*Darum ist auch unser Herz betrübt*
*und unsre Augen sind finster worden.*

Dieses Diktum setzt das erste Diktum fort und zeigt die aus dem Tod resultierende Trauer als Finsternis, die den Jammer weiter ausdrücken.

**4. A. Arie**

*Charlotte geht zur Ruh' der Frommen.*
*Ach! welch ein Schatz wird uns genommen,*
*brecht, brecht ihr Tränen-Quellen los. [fine]*
*Der Fürsten-Baum ist umgerissen,*
*davon wir so viel Früchte küssen.*
*Sein holder Pracht*
*fällt durch des Todes Macht.*
*Ach! der Verlust ist allzu so groß.*

Die Reime werden hier abgesehen von „Los“ und „groß“ gepaart. Das „Los“ betont die Idee des Schicksals und des unvermeidlichen Todes in einer Zeit, in der die Medizin trotz des Einflusses der Antike wenig entwickelt ist. Der Lauf des Lebens wird daher damals nicht wissenschaftlich oder rational verstanden. Die Struktur der Reime schafft es dazu nicht mehr, kein Zufall zu sein, wenn das Leben nur ein verhängnisvolles Schicksal sein kann. Der Dichter soll wie Gott ein Schöpfer sein, der diesen „Schatz“ wieder erstellen soll, während der absolutistische Gott nur der beste Dichter und Künstler sein kann, der diesen „Schatz“ zurückgerufen hat. In Lichtenbergs Gedichte verstecken sich einige solcher Bedeutungen. Insoweit das Leben nicht nur rein funktional sein sollte, ist auch die Ordnung der Reime in diesen Gedichten nicht zufällig sein. Wichtige Motive

werden hier entwickelt. „Schatz“ beginnt hier das Concetto[59] der ganzen Kantate, wobei Charlotte mit „Schmuckstücken“ verglichen wird. Die „Pracht“ gehört zu diesem Register, obwohl die weltliche Wirklichkeit hier als nach dem Vanitas-Motiv als vergänglich verstanden wird. „Fürsten-Baum“ kann hier mit dem „Baum des Wissens“ verglichen werden, der den Ursprung der Sünde und des Todes darstellt. Der Reim zwischen „Los“ und „groß“ klingt wieder wie ein Zierelement in der Struktur dieser Arie. Diese emotionale Fähigkeit wird durch den Satz „brecht ihr Tränen-Quellen los“ symbolisiert, illustriert und zusammengefasst.

### 4.B. „Accompagnato“-Rezitativ

*Hochteures Tugendlicht,*
*Ach Fürstin, welche Tränenzahl*
*presst dein Erblassen aus.*
*Ja, dein durchlauchtigster Gemahl*
*denkt deiner ohne Wehmut nicht.*

Immer wieder betont Lichtenberg den Kontrast zwischen dem Himmelreich und dem weltlichen Leben. Der Begriff von „Tugendlicht“ kann mit der Bewegung der „Aufklärung“ im 18. Jahrhundert verbunden werden, wobei Lichtenberg die Notwendigkeit einer metaphysischen Dimension betont, um den authentischen Sinn einer Aufklärung erreichen zu können. Dieser Widerspruch wird gleichzeitig in Bezug auf das Schicksal der Kantate und der Familie von Hessen-Darmstadt historisch bestimmt. Der bei Sorg (2014: 248) verwendete Begriff des „Strafgerichts“ ist vielfach im alten Testament zu finden und ein wiederkehrendes Topos des Christentums. Unter Berücksichtigung des gesamten Bildes von Lichtenbergs Theologie scheint die Interpretation dieser Kantate als Möglichkeit einer „Verbesserung“ durch die Tugend und den Glauben mehr kohärent, als die Hypothese einer „unterschwelligen“ Kritik der Familie. Lichtenbergs Denkweise in seiner Lyrik sucht eine tiefere Bedeutung über den Geist der Welt hinaus. Ihm zufolge kann die wahre und authentische Bedeutung nur durch das Himmelreich zugänglich werden. Ein eventuell persönliches Ressentiment zwischen Lichtenberg und der Familie von Hessen-Darmstadt in diesem tragischen Schicksal zu suchen, scheint nicht sinnvoll, so weit Lichtenbergs eine tiefe Bedeutung nur in Bezug mit diesem idealen metaphysischen Licht verstanden werden kann, was widerspricht aber die

59„**Concetto:** „Mit diesem Begriff wird „ein geistig entworfenes, vollendetes Urbild bezeichnet, das dem Kunstwerk vorausgeht. Aus den schriftlichen Äußerungen von Künstlern läßt sich bedingt die These ableiten, dass Concetto im künstlerischen Umfeld weitaus gebräuchlicher war als das nahestehende Wort idea, das wohl hauptsächlich im philosophischen Kontext Verwendung fand.“Vasari versteht den disegno als anschauliche Umsetzung des Concetto, den er als ein Bild bezeichnet, „das man (…) sich im Geist vorstellt“.“
(Sabine Feser, Victoria Lorini: Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Berlin 2004, 280-281). https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/glossar/ (Web 27.02.2019)

gewöhnliche Interpretation der Aufklärung im 18. Jahrhundert, insoweit die Existenz der Kantate als Gattung nur durch eine Verbindung mit einem metaphysischen Licht ermöglicht wurde. Wenn Lichtenbergs Trauerkantaten sich in Richtung einer Historisierung des spirituellen Erlebnisses entwickeln, bringen sie zwar die Idee vom Licht als Verbesserung des Lebens und der Tugend ein, aber in Bezug zu einer metaphysischen Bedeutung.

*Dein Götterhaus*
*klagt unter tausend Schmerzen:*
*„Ach Tochter, ach! Wie beugst du mich!“*
*Die zarte Fürsten-Herzen,*
*die deine Fruchtbarkeit geboren,*
*verbergen sich*
*in heißer Tränensee.*
*Das ganze Land klagt Ach! Und Weh!*
*Es hat an dir, ach! Allzu viel verloren.*

Das Rezitativ betont hier sehr emotional Charlotte Christinas wichtige Rolle als Mutter. Die hier verwendeten Affekte drücken den Schmerz des weltlichen Lebens und der physischen Trennung von der Fürstin aus. Generell werden die Trauerkantaten im Luthertum als ausschließlich für die „Überlebenden“ geschrieben verstanden, jedoch spricht der Erzähler hier mit der verstorbenen Fürstin, wie eine Seele im Himmelreich oder im Herz von den Überlebenden. Nach der Erzähltheorie von Gérard Génette wird die Fürstin als „narrative Person“ adressiert, über die die durch den Tod beendete Beziehung mit den Überlebenden am Leben gehalten wird. Das Wort „Tränensee“ wurde laut Sorg (ebd.) in der Partitur durch „Tränennacht“ bei Graupner ersetzt. Das Wort „Nacht“ stellt hier einen Widerspruch zu den Begriffen von „Tugendlichtkeit“ und „Aufklärung“, verloren geht damit aber eine theologische Bedeutung. Die See kann zum Beispiel mit der Arche Noah verbunden werden, hier als typisches „Wiedergeburt“-Motiv durch die „Tränen“, wie im Pietismus. Es ist aber möglich, dass Lichtenbergs scharfsinnige theologische Bedeutung als zu verstörend für die Mehrheit der Menschen empfunden wurde. Möglicherweise hat Graupner diese Metapher als unerwünschtes Überbleibsel Einflusses Frankes auf Lichtenberg interpretiert.

### 4.C. Arie

*„Charlotte geht zur Ruh' der Frommen“* Da Capo

Diese Arie singt einen Lobpreis auf Charlotte Christinas Frömmigkeit durch Bezug auf den Begriff von „Auferstehung“ bzw. „Wiedergeburt“ durch den Glauben.

**5.A. „Secco“-Rezitativ**

*Der Tränen bittre Flut*

*muss unsre Wangen billig netzen;*

*der Schlag dringt freilich bitter ein.*

*Jedoch wer will sich widersetzen,*

*Wenn Gott nach seinem Willen tut.*

Lichtenberg betont die Affekte der Trauer auch hier, um der Unmöglichkeit Gottes Willens als unvermeidbares Schicksal zu widersprechen und zu befragen. In Lichtenbergs Philosophie ist Charlottes Tod die Folge des Willen Gottes, was er persönlich als eigenen Einwand haben kann, wird auf jeden Fall niemals bei Gott berücksichtigt, und was auch verhindert die Idee eines unterschwelligen Ressentiments Lichtenbergs in Bezug auf die Hessen-Darmstadt Familie verhindert. Das Wort „billig“ trägt hier die antiquierte Bedeutung von „angemessen“ bzw. „berechtigt“. Als Folge sind ebenso die Affekte als Ausdruck der Frömmigkeit, besonders durch die Traurigkeit, rechtfertigt, weil die Tränen „billig“ sind. „Netzen“ bedeutet hier „nass machen“, was auch einen Verweis auf das Wasser der Taufe darstellt, das die Auferstehung ermöglicht, so als ob die weltlichen Tränen eine Wiedergeburt Charlottes ermöglichen würden.

**5.B. „Accompagnato“-Rezitativ**

*[Obgleich] Geht unsre Fürstin gleich von hinnen,*

*der Todesgang kann ihr nicht schädlich sein.*

*Ihr Kampf ist nun vollbracht,*

*des Leibes Marter hat ein Ende.*

*Der Geist zieht hin in Jesus Hände,*

*ein besser Erbteil zu gewinnen,*

*die stolze Ruh', die Frommen ewig lacht.*

Lichtenbergs metaphysische Konzeption drückt hier eine aufrichtige Barmherzigkeit gegenüber der Fürstin und ihrem körperlichen Leiden der Geburtswehen aus, die ähnlich z. B. in Johannes XVI, 20–21[60] als Metapher der Auferstehung verwendet werden. Demgegenüber steht der Mangel an

60„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen; ihr werdet traurig sein; doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden. Ein Weib, wenn sie gebiert, so hat sie Traurigkeit; denn ihre Stunde ist gekommen. Wenn sie aber das Kind geboren hat, denkt sie nicht mehr an die Angst um der Freude willen, dass der Mensch zur Welt geboren ist.“ Web 03.11.2018 https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/johannes/16/

Berücksichtigung weiblicher Lebensrealitäten im 18. Jahrhundert, aber gleichzeitig der Fatalismus und die entsetzliche Wirklichkeit der Welt Zustimmung der weltlichen als. Der erste Vers wird hier daktylisch und trochäisch formuliert, um die Härte des Todes zu betonen, während die Mehrheit der Trauerkantaten wegen der Melancholie immer jambisch geformt sind. Die Reime zwischen „vollbracht“ und „lacht“ drücken umarmend die metaphysische Verwandlung zwischen weltlichem Tod und himmlischer Auferstehung aus.

**6. Arie**

*Erfreue Dich in Gottes Fülle,*
*erlöster Geist, dein Wohl ist ungemein. [fine]*
*Dein Tugend-Ruhm soll hier nicht sterben,*
*dein Beten muss vor [für] deine Erben*
*auf lange Zeit gesegnet sein. (Da capo)*

Die Arie lobt hier Charlotte Christina für ihre Tugend und die umarmenden Reime zwischen *„ungemein“* und *„gesegnet sein“* setzen sich einigermaßen oxymoronisch zusammen; insofern *„ungemein“* zu sein, wird hier eine Art *„Segnung“*, genau wie im biblischen Topos des „schmalen Wegs“ (Mt 7,13-14).

**7. „Secco“-Rezitativ**

*Streut Palmen auf Charlottens Gruft,*
*ihr Fürstengeist hat herrlich überwunden.*
*Er hat durch Kampf den Ort gefunden,*
*dahin der Herr die Seinen ruft.*
*Streng Mut und Kräfte an,*
*ein gleiches Kleinod zu erringen.*
*Wer sich der Welt beizeit' entreißt,*
*der wird, der kann*
*mit frohem Geist*
*im Tod mit allen Frommen singen:*

Das Motiv des „Kleinodes“ erscheint hier als semantisches Erbe der barocken Tradition, was ebenso eine Beziehung zwischen der Schönheit des weltlichen Lebens und dem himmlischen Erbe betont. Das Wort „beizeit'“ betont ebenso die Bescheidenheit des frühen, pünktlichen Todes. Der Erzähler formuliert die Implikation, dass Charlotte durch ihren Tod einen viel besseren Ort als ihr Leben auf der Welt gefunden hat, als ihr mögliches Leben in die Welt, aber ebenso, dass ihre Schönheit eine

wahre Bedeutung beinhaltet, die ihre wahre Essenz vorzeigt. Der erste Vers ist trochäisch, um die Herrlichkeit von ihrer Ehre zu betonen.

**7. Choral** (7. Strophe des Chorals *„Alle Menschen müssen sterben“* 1652 von Johann Georg Albinus/Albini der Ältere 1624–1679)
*Ach, ich habe schon erblicket*
*alle diese Herrlichkeit.*
*Jetzo werd ich schön geschmücket*
*mit den weißen Himmelskleid*
*und der güldnen Ehrenkrone,*
*stehe da vor Gottes Throne,*
*schaue solche Freude an,*
*die kein Ende nehmen kann.*
Die barocke Idee der Verzierung wird durch die lutherische Tradition des Chorals wiederholt, um die Kantate in der lutherisch-orthodoxen Tradition zu verankern, was auch im Allgemeinen das Ziel des Chorals am Ende der Kantaten Lichtenbergs bleibt. Johann Georg Albini, dessen Choräle ebenfalls in Johann Sebastian Bachs Kantaten verwendet werden, ist ein nicht weniger typischer Dichter der Barockzeit. Lichtenberg und Albini teilten eine ähnliche Tradition insofern, dass Lichtenbergs Kantaten von der Barockzeit viele Elemente übernehmen, um sie in eine höhere Komplexität zu überführen, die die widersprüchlichen Probleme der Aufklärungszeit nicht berücksichtigen konnte, ohne die tragische medizinische Situation dieses Zeitalters und die Probleme des dazugehörigen unterdrückten weiblichen Daseins vermeiden zu können.

## b. „Ach meines Jammers Herzeleid“

**[Einführung] 1. Rezitativ**
*Herr! Star(c)ker Gott!*

*Die Wunder deiner Wege/*

*Sind groß und gut/*

*doch fasst sie kein Verstand.*

*Ja! deine Schläge*

*Sind deine Wohlt(h)at deiner Hand.*

*Die müssen wir wiewo[h]l  mit Wehmut küssen.*

*Sie hat uns einen Scha[t]z/*

*(und ach! Warum?) entrissen.*

Die Reime werden zunächst gekreuzt und danach gepaart, während der Rhythmus jambisch bleibt. Die Reime *„Schläge“* auf *„Wege“* und *„kein Verstand“* auf *„Hand“* und zeigen, wie der Erzähler das Schicksal, das angeblich von Gott beschlossen wird, nicht begreift. *„Müssen“* reimt sich auf *„küssen“* und auch *„entrissen“*, um die zweideutige Reaktion des Erzählers zu zeigen: Er soll die Hand Gottes küssen, die ihm einen Schatz entrissen hat.

**2. Diktum** (Aus: Jesaja LVII, I. 2)

*Die Gerechten werden weggerafft vor dem Unglück.*

*Und die richtig vor sich gewandelt haben*

*kommen zum Friede und ruhen in ihren Cammern [Kammern].*

Die Lutherbibel 1912 erklärt inhaltlich folgendes Zitat: *„Aber der Gerechte kommt um, und niemand ist, der es zu Herzen nehme; und heilige Leute werden aufgerafft, und niemand achtet darauf. Denn die Gerechten werden weggerafft vor dem Unglück; und die richtig vor sich gewandelt haben, kommen zum Frieden und ruhen in ihren Kammern.* (Jesaja LVII 1–2)[61].

Diese Verse implizieren, dass die Gerechte im Himmelreich Unterschiedliches im Vergleich mit zu der *„unglücklichen“* Wirklichkeit des irdischen Lebens erwartet. Der Tod wird deshalb laut Lichtenberg als ein positiver Schluss für Charlotte Christina betrachtet. Gott würde die Ungerechtigkeit der Welt kritisieren, deswegen nimmt er die gerechten Menschen aus der Welt.

**3. Arie**

*Sanf(f)te Wohnung frommer Herzen!*

*Dein Vergnügen macht hier weh.*

*Deine Lust/*

*Lasst zwar deine Bürger Brust.*

61 http://bibeltext.com/l12/isaiah/57.htm Web 09.02.2015.

*Doch ihr allzufrühes Scheiden/*

*Reißt uns aus dem Stro(h)m der Freuden/*

*In die tief(f)ste Trauer-See.*

Die Reime sind teilweise gepaart, teilweise umarmend: *„Scheiden“* und *„aus dem Strom der Freuden“* sind ein Paarreim, um das Ende der Freude zu beklagen[62]. Diese Arie drückt wesentlich die schlichten Gefühle der Traurigkeit aus. Das Metrum ist hier trochäisch, um die Wichtigkeit, den Willen Gottes zu respektieren, zu betonen.

**4. Rezitativ**

*Höchstseelige! So ruht/*

*Dein Leib in Kühler Gru(f)ft/*

*Dein Geist in Gottes Hand;*

*Und solcher Freuden-Stand/*

*Ist ganz vollkommen hoch zu schä(t)zen.*

Lichtenberg erzählt in Jamben die Geschehnisse des Begräbnisses: *„Gottes Hand“* und *„Freuden-Stand“* stellen einen Paarreim, dar, der eine neue, positive himmlische Wirklichkeit betont.

*Doch will die bitt[e]re T(h)ränen-Flut/*

*Die Wangen derer Deinen ne(t)zen.*

*Du lebst vergnügt/*

*sie ängsten sich.*

*Du lachst/*

*sie fürhen bitt[e]re Klagen.*

*„Thränen-Flut“* und *„so ruht“*, genau wie *„Deinen Netzen“* und *„bittre Klagen“*, reimen sich umarmend und thematisieren eine utopische Gebundenheit zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten. Alliterationen mit D befinden sich in fast jeder Zeile und betonen das intime Verhältnis mit Charlotte Christina. Lichtenberg spricht sie direkt an.

*Du freu(e)st Dich/*

*Sie können nur von Trauren [Trauern] sagen.*

*Du prangst im schönen Himmels-Saals;*

*sie bauen noch diz [dies] herben T(h)ränen-T(h)al.*

---

62 *„Weh“* reimt sich auf *„Trauer-See“*, um das Leiden metaphorisch zu illustrieren.

*„Du freust Dich“* reimt sich auf *„sie ängsten sich“*, und *„Himmels-Saals“* auf *„Tränen-Tal“,* um wieder den tragischen Unterschied zwischen Himmel und Erde zu schildern. *„Nur von Trauren sagen“* und *„bittere Klagen“* unterstreichen den Ausdruck der Traurigkeit, während Assonanzen mit A („sagen“, „prangst“, „Saals“, „Tal“) und Alliterationen mit T („Trauern“, „Tränen-Tal“), und S („sagen“, „prangst“, „Himmels-Saals“) wiederholt zum Einsatz kommen, um die Schläge des Schicksals zu betonen.

**5. Arie**

*Sanf(f)te Wohnung frommer Herzen!*

*Dein Vergnügen macht uns weh.*

Diese Arie ist trochäisch aber kürzer gefasst als die vorigen, um die Heftigkeit der traurigen Gefühle auszudrücken. Keine Endreime befinden sich in dieser Arie, aber die Alliterationen mit W und die Assonanzen mit O und E[63] arbeiten die Musikalität aus.

**6. Rezitativ**

*Ach Fürstin! Ja! Du ruhst in Jesu Scho(o)ss.*

*Dein Ungemach ist überschritten.*

*Doch der Verlust ist groß.*

Das Rezitativ zieht einen erzählenden Schluss im jambischen Rhythmus, während *„Jesu Schoss“* sich auf *„Verlust ist groß“* reimt und den Widerspruch zwischen dem weltlichen Elend und der himmlischen Freude betont. *„Ungemach“* bedeutet im Mittelhochdeutschen *„Unannehmlichkeit, Widerwärtigkeit, Ärger.“*[64]. Lichtenberg erzählt, dass dieser Ärger jetzt dank der göttlichen Gnade nicht mehr existiert, während die Angehörigen noch einen anhaltenden Ärger fühlen könnten. Dieses Rezitativ macht besonders bewusst, wie, eben wenn der Erzähler Charlotte Christina anspricht, die Trauerkantate in erster Linie für die irdische Wirklichkeit und die Hinterbliebenen Sinn ergeben kann, um die Trauer zu überwinden und als *„überschritten“* zu vergessen.

---

63 Wohnung, Weh, Wohnung, frommer, Herzen, Vergnügen, weh.

64 Laut Duden.

**Vor der Predigt.**

**1. Diktum** (Aus: Jerem. X, 19)

*Ach! Meines Jammers und Herzeleids!*

*Ich den(c)ke aber/*

*es ist meine Plage/*

*ich muss sie leiden.*

Diese Exortatio aus Jeremia betont die unerbittliche Annahme des Schicksals, das Gott beschlossen hat.

**2. Rezitativ**

*Ah schweres Ungemach!*

*Mein Fürsten-Schmuck / mein Trost hat mich verlassen.*

*Ein Klag-Get(h)ön von Weh! Und Ach!*

*Erfüll(e)t billig meine Gassen.*

Die Reime werden hier gekreuzt und der Rhythmus jambisch, um die Klage auszudrücken. Lichtenberg beschreibt Charlotte Christina hier meist als die Genossin Ludwigs und wie ein teures Schmuckstück. Das Wort „billig" wird hier mit der Bedeutung von „angemessen" verwendet, als ob die traurigen Affekte die Funktion hatten ein Gleichgewicht zwischen dem Geist und der Materie herzustellen.

*Des Todes düstres Nacht/*

*Sezt meines Fürsten Haus in schweren Trauer-Schrecken.*

*Betrübter Blick!*

*Sein Glanz /sein Pracht*

*Will sich in Boy und Flohr verstecken.*

Die Reime werden hier gekreuzt und die Bedeutungen von diesen Reimen entwickeln eine dialektische Logik: zwischen dem Licht und der Dunkelheit, zwischen *„verstecken"* und *„Trauer-Schrecken"*, zwischen *„Pracht"* und *„Nacht"*.

*„Flor"* bedeutet hier schlichtweg *„Blumen"*. *„Boy"* bedeutet laut Grimms Wörterbuch[65] *„schwarz boien röcke"* oder genauer gesagt ein schwarzes Gewebe, das zum Beispiel verwendet werden kann, um eine Leiche einzuwickeln, wie in Günthers folgendem Zitat: *„unter boi und flohr der Leiche nachzugehen"* (Zitat von Grimm). *„In Boy und Flor"* ist deswegen ein idiomatischer

65 http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB09844#XGB09844 Web. 09.06.2019.

Ausdruck. Das Wort *„Schmuck“* verstärkt und betont den Kontrast mit der Dunkelheit. Das Rezitativ erzählt mit einem hetero- und extra-diegetischen Blick über den Tod. Die Mehrdeutigkeit der Dichtung Lichtenbergs scheint zu verschwinden, wenn er als Dichter der Seele verstanden wird, und seine Rede tatsächlich eine spirituelle Wahrheit erleuchtet.

*Ach trauriges Geschick!*
*Mein Jammer häus(s)t sich allzusehr.*
*Ach! dass ich es sagen muss! Charlotte lebt nicht mehr!*
*„Hausen“* bedeutet hier derogativ *„wüten“*[66]. Die Idee des Geschicks kommt wieder und wie im Zitat Jeremias ist die einzige Möglichkeit, dieses Schicksal anzunehmen. Der jambische Rhythmus wird wieder wie selbstverständlich mit der Klage verbunden.

### 3. Arie

*Die Hand des Herrn hat mich geschlagen.*
*Mein Freuden-Licht will nicht mehr tagen.*
*Ach! Meine Fürstin ist erblasst.*
Die Emotion der jambischen Klage verursacht eine weitere Entwicklung in der Beschreibung der Fürstin: Sie wird mit einem *„Freuden-Licht“* verglichen und dieser Vergleich ist nicht mehr materiell oder weltlich (wie *„Fürsten-Schmuck“* im Rezitativ). Der gepaarte Reim zwischen *„mich geschlagen“* und *„nicht mehr tagen“* betont wieder, dass das Schicksal angenommen werden soll, und wie das Schicksal den Tod beschlossen hat. Die Alliterationen beschreiben die Eigenschaften der *„himmlischen“* Fürstin (F: Freuden-Licht, Fürstin) und des mächtigen Herrn (H: Hand, Herrn, hat).

*Ach! Harter Trauer-Stand!*
*Vereine /*
*Wert(h)es Land*
*Mit mir die Strö(h)me deiner Zä(h)ren/*
*Das Kleinod klagend zu beehren*
*Das leider! Sarg und Gru(f)ft umfasst. Da capo.*
Lichtenberg betont wieder eine Dialektik zwischen Geist und Materie. Die Leiche wird mit einem *„Kleinod“* verglichen: Diese Metapher ist materiell, im Vergleich mit *„Freuden-Licht“*, die spirituell verklärt ist. Die anaphorische Wiederholung des *„Ach“* verstärkt die klagende Dimension

66 Laut Duden (Scholze-Stubenrecht 2011: 801).

und vertieft die traurige, emotionale Bedeutung der Arie (genau wie in den Kantaten Rambachs[67]). Die Gefühle finden in der argumentativen Logik der ganzen Kantate Raum. Sie sind als Affekte noch nicht kodifiziert, sondern bleiben stattdessen eng mit der vertieften, *„pietistischen"* Bedeutung verbunden[68]. Die Verse klingen teilweise ironisch, weil sie eine Kritik des materiellen, weltlichen Lebens formulieren. *„Umfasst"* reimt sich auf *„verblasst"*, um die historische Wirklichkeit des Todes festzustellen. Dieser Reim verleiht der Arie ihre poetische Form, um die Emotion zu mäßigen und den poetischen Ausdruck zu ermöglichen. Lehms verwendete ebenfalls diese Art der Mäßigung der Gefühle durch den Kontrast zwischen jambischem und trochäischem Rhythmus. Lichtenberg markiert diesen Unterschied mit verschiedenen Reimformen. Dieser Kontrast soll ein spirituelles Verständnis der rhetorischen Logik Lichtenbergs möglich machen.

**4. Rezitativ**

*Den Dein durchlauchstes Hauz[Haus]/*
*Den auch Dein Land durch Deinen Tod erlitten(.)*
*Dein Jugend-Ruhm der unverwel(c)klich blüht/*
*Presst Deinem Vol(c)k bet(h)ränte Seu(f)fzer aus/*
*Da dessen Trost mit Dir von dannen zieht.*

*„Durchlauchtig"* bedeutet im Mittelhochdeutschen laut Duden *„erhaben"* oder *„fürstlich"*[69]. Die Alliterationen mit D sind hier zahlreich; sie verwenden dabei das „Du", mit dem Lichtenberg die Fürstin anspricht. Trotzdem sind auch hier die Lebenden der Grund und die Adressaten für die Existenz der Trauerkantate: Die Bevölkerung sucht Trost für den Tod der Fürstin. Der extra-diegetische Erzähler zeigt, wie schmerzlich diese Trauersituation ist. Positive Gefühle über die Fürstin stammen ausschließlich von den Zuhörern. Der Rhythmus bleibt in diesem Rezitativ jambisch. Nur *„Seufzer aus"* reimt sich auf *„durchlauchstes Haus"* gekreuzt, und zeigt, wie die Angehörigen mit dem fürstlichen Haus leiden. Der Mangel an Reimen betont die emotionale Unordnung der Traurigkeit.

*Ja! Sollte es nach aller Wunsch ergehen/*
*Du würdest ewig hier/*
*wie dort/*
*unsterblich stehen.*

67 Siehe vorher.

68 Die Reime werden ähnlich wie ein Oxymoron gepaart, um die Widersprüche des irdischen Lebens zu zeigen: „Trauer-Land" reimt sich auf „Wertes-Land" und „Zähren" auf „beehren".

69 Scholze-Stubenrecht 2011: 456.

Lichtenberg argumentiert wieder, um die Annahme des Schicksals im Vergleich mit dem Zitat aus Jeremia verständlich zu machen. *„Ergehen“* reimt sich gepaart mit *„unsterblich stehen“* und drückt die Liebe der Angehörigen zur Fürstin aus.

**5. Arie**

*Was Gottes hoher Rat(h) beschlossen/*
*Das wird von keiner Macht vermehrt.*
*Der Her[r]n beherrsch(e)t Tod und Leben/*
*Er gibt und nimmt was er gegeben/*
*Wo[h]l dem der Seinen Willen ehrt. Da Capo.*

Die Arie wiederholt hier die Idee der Annahme des Schicksals: Die weltliche Macht kann die Entscheidungen von Gott nicht mehr verändern. Der Tod und das Leben sind nur von Gott gegeben und hängen ihm ab[70]. *„Vermehrt“* und *„ehrt“* reimen sich gekreuzt, um den Widerspruch zwischen Beten und der weltlichen Macht auszudrücken. Diese Logik setzt die Dialektik zwischen dem Geist und der Materie fort. Das Beten könnte nach Lichtenberg die Verordnung Gottes verändern, in der Hoffnung, der Endgültigkeit des Todes zu entgehen.

Die Gefühle drücken in der Arie in jambischen Metrum die Ironie des Schicksals und die Absurdität des Lebens ohne spirituelle Tiefe aus. Die Menschen benötigen gemäß Lichtenberg die Spiritualität, um ihr Leben zu verbessern. Diese argumentative Logik bleibt unerbittlich.

**6. Rezitativ**

*Höchstseel[i]ger Fürsten-Geist!*
*Du ehrtest Gottes weis(s)es Fügen.*
*Sein Rat(h) der Dich der Welt so bald entreißt*
*War Dir ein liebliches Vergnügen.*

*„Fügen“* wird aus dem Verb *„fügen“* substantiviert: *„Gottes weises Fügen“* bedeutet dann „der weise Wille Gottes“. Lichtenberg erklärt in diesem jambischen Rezitativ, dass die Fürsten edel sind und deswegen Gott ehren und seine Entscheidungen annehmen, auch wenn diese den Tod voraussetzen. Die Argumentation folgt einer pädagogischen Logik, um den Zuhörer zu lehren, Gott zu ehren, wie der Adel es tut. Diese Gabe, die sich von der Logik der Macht unterscheidet, haben sie von Gott bekommen. Laut Lichtenberg müssen die Zuhörer den Adel nachahmen, um Gott zu ehren. Die narrative Positionierung scheint auch zum Teil rein disziplinär zu sein, um emotionale Begeisterungen zu vermeiden, wie die Erklärungen über das Begräbnis es schon gezeigt haben.

---

70*„Beschlossen“* reimt sich auf *„Tod und Leben“* und *„gegeben“*, die wiederum zusammen gepaart reimen, gekreuzt.

*Dein Glaubens-Licht/*

*Entdeckte Dir die schönen Himmels-Auen;*

*D[a]rum säumtest Du Dich nicht/*

*Die schöne Schä[t]ze selbst zu schauen.*

Dieser Vers erklärt, wie Charlotte Christina das Himmelreich nach ihrem Tod entdeckt hat. Die Reime sind gekreuzt, *„Himmels-Auen"* mit *„schauen"* und *„Glaubens-Licht"* mit *„säumtest Du Dich nicht"*. Die Frömmigkeit sei laut Lichtenberg für die Fürstin nötig, um diese neue Welt zu entdecken: Der Glaube nähert sich Gott, wie eine metaphysische Geschwindigkeit, die berechnet werden könnte, wie ein Stern im Himmel der sich verschiebt, ihr „*Glaubens-Licht entdeckte [ihr] die schönen Himmels-Auen"*.

*Du gi(e)ngst durch Kampf/*

*durch Sterben hin/*

*Was andre schreckt/*

*ist Dir ein freudiger Gewinn.*

Lichtenberg zeigt in diesem Vers, wie Charlotte Christina besser als die Welt ist, weil sie den Tod nicht mehr fürchtet. *„Sterben hin"* reimt sich gepaart auf *„Gewinn",* um beide Ereignisse gleichzustellen: Der Tod wird hier negativ konnotiert. Diese Kantate ist besonders argumentativ, und mit einer feinsinnigen inneren Struktur ausgearbeitet. Die Liebe für die Verstorbene bleibt doch zu psychologisch und soll überwunden werden, um einen tatsächlichen Abschied nehmen zu können. Ironischerweise scheint Lichtenberg sehr kritisch gegenüber der Melancholie zu sein, die der Erfinder des Madrigals Petrarca im 14. Jahrhundert für die verstorbene Laura, die Frau seines Herzens, fühlt. Der Begriff „Abschied" im Zusammenhang der Kantate verweist ebenfalls darauf, dass Ludwig VIII. trotz seiner weltlichen Verbundenheit die Auferstehung seiner Ehefrau noch anzunehmen lernen muss.

**7. Choral.** „Christus, der ist mein Leben" (Vulpius: 1609)

*Christus der ist mein Leben/*

*Sterben ist mein Gewinn/*

*Dem thu [tue] ich mir ergeben/*

*Mit Freud fahr ich dahin.*

*Mit Freud fahr ich von dannen zu Christ dem Bruder mein /*

*auf dass ich zu ihm komme /*

*und ewig bey [bei]ihm sey. [sei]*

Der Choral ist mit den zwei ersten Strophen des Kirchengesangs *„Christus, der ist mein Leben"* des 17. Jahrhunderts gebildet. Dieser Gesang ist auch ein Zitat aus Philipper I, 21. Laut Michael Fischer (2007) wurde dieser sehr bekannte Trauergesang erstmals 1609 (Erfurt und Jena) im Gesangbuch von Melchior Vulpius (um 1570–1615) gedruckt. Der Gesang *„thematisiert den Tod des Christus"* und *„fasst die protestantische Sterbetheologie zusammen"* (Fischer 2007). Fischer denkt, dass Vulpius die Melodie und den Text geschrieben habe. Die Idee des positiven Todes als Übergang wird in diesem Gesang erneut ausgedrückt.

## c. Ich Habe Lust abzuscheiden

### Nach der Predigt.

**1. Diktum.** (Aus: Philipper I, 23)

*Ich habe Lust abzuscheiden/*

*und bey Christo zu seyn.*

Der Titel dieses Teils im Brief an die Philipper lautet nach der Ausgabe der deutschen Bibelgesellschaft: *„Wie es auch ausgeht: Die Zukunft heißt Christus"*. Der Apostel Paul erklärt, wie er froher mit dem Herrn sein wird als während seines Lebens auf der Erde. Lichtenberg verwendet das Diktum, um an den Vorteil des Lebens nach dem Tod zu erinnern.

**2. Rezitativ**

*So hast Du denn/*

*Hochstseelige!*

*Das beste Theil [Teil] erwählt;*

*Die Wohnungen/*

*wo weder Ach! Noch Weh!*

*Gerechte Seelen quält.*

Der erste Satz ist trochäisch, während die Folgenden jambisch bleiben. Der trochäische Rhythmus drückt hier aus, wie Charlotte Christina mit ihrem neuen himmlischen Leben den Erzähler beeindruckt hat, während der jambische Rhythmus die Melancholie der Trauer trotz im Angesicht dieser Veränderung unterstreicht. Nur *„erwählt"* reimt sich mit *„[Noch] quält",* um die Bedeutung des geistlichen Lebens zu betonen. Die Alliterationen mit „W"[71] geben einen besonderen Rhythmus zu dieser spirituellen Auswahl, die Alliteration mit „D"[72] verstärken das Verhältnis mit Charlotte Christina und die Alliteration mit „Ch"[73] dazu zeigt, wie die Überwindung des Leidens durch die Gerechtigkeit ermöglicht wird.

*Vor Deinen reinen Geist/*

*War diese Eitelkeit zu wenig;*

*Der allerhöchste König /*

*Hat sich mit Dir vermählt/*

71 erwählt, Weh, weder, Wohnungen.
72 Du, denn, weder
73 Hochstseelig, Ach, noch, gerechte

*Dem Dich kein Fall/*

*kein Tod entreißt.*

Lichtenberg dichtet, wie mit dieser Traurigkeit eine Art *„Eitelkeit"* einhergeht. Er beleuchtet die Gefühle mit einem anderen Licht: Insoweit sie spirituell werden, verlieren die Gefühle diese Vergänglichkeit, und finden Sinn, um ein neues Leben zu erfahren. Das Wort *„König"* scheint zweideutig zu sein: Es kann erstens den Herrn bezeichnen, der die Fürstin im Himmelreich schützen wird, aber nimmt auch implizit Bezug auf Ludwig VIII. Die irdische fürstliche Dynastie scheint ironischerweise die leuchtende Anwesenheit des Herrn fast vergessen zu haben. Lichtenberg folgt immer wieder dieser Logik der Mehrdeutigkeit in seiner Argumentation, in der der Geist und die Welt zu einer Dialektik gehören. Das spirituelle Leben bleibt immer wieder wichtig in der narrativen Entwicklung der Kantaten Lichtenbergs[74].

Die Rolle des *„Kantaten-Schreiber[s]"* zu spielen, scheint für Lichtenberg besonders schwierig gewesen zu sein, da diese Position eine spirituelle Kritik der fürstlichen Familie voraussetzt. Vielleicht zeigt es auch, wie Lichtenberg möglicherweise ein Reformer wie Luther war, um diese Kritik wieder zu formulieren, obwohl sie in einen Widerspruch mit der lutherischen Tradition geraten worden wäre. Diese psychologische Schwierigkeit erleichtert es, eine Kantate mit einer orthodox-lutherischen Theologie zu entwickeln, um die Familie nicht zu beleidigen. Der pietistische Begriff der Gesellschaft ist sozial progressiver und kam sicherlich in Konflikt mit der Standesgesellschaft des Darmstädter Hofs.

*Wir gönnen Dir die wohlgetroff[e]ne Wahl/*

*Ob gleich die T(h)ränen ohne Zahl*

*Von unsre Wehmut zeugen;*

*Gott nahm Dich weg: sein Schluss heißt unsre Schwachheit schweigen.*

Lichtenberg formuliert hier eine fortwährende Problematik: Die weltliche Betrachtung wäre nur schwach und menschlich. Gott müsse dabei helfen, die Traurigkeit verschwinden zu lassen. Die letzte Zeile wird wieder trochäisch, um die Stärke des spirituellen Lebens zu betonen. Die Reime werden gepaart (*„die wohlgetroffene Wahl"* gegen *„die Tränen ohne Zahl"* und *„Wehmut zeugen"* gegen *„Schwachheit schweigen"*), um diese widersprüchlichen Ideen zu vergleichen und diese *„menschliche"* Dialektik zu überwinden.

---

74 *„Zu wenig"* reimt sich auf *„König"* gepaart, um diese Idee zu betonen. *„Reinen Geist"* reimt sich auf *„kein Tod entreißt"* gekreuzt, um die Gerechtigkeit von Charlotte Christina wieder zu preisen.

**3. Arie**

*Charlotte stirbt zum neuen Leben*

*Kein Unfall rührt Sie weiter an.*

Der erste Satz ist wieder trochäisch, um die Härte der Trauererfahrung auszudrücken, und den Mut von Charlotte bei dieser schwierigen Erfahrung zu preisen.

*Der Hern[n] gewähr(e)t Ihr Verlangen*

*Sie kan[n] in weißen Kleidern prangen.*

*O Se(e)ligkeit!*

*Aufs Leiden dieser Zeit/*

*Wird Sie mit Wonne anget(h)an. Da Capo*

Das Folgende wird dann wieder jambisch, um die empfohlene Traurigkeit zu betonen. Die Reime[75] sind hier alle mit den verwandelten Aspekten des Lebens nach dem Tod verbunden. Trotz des *„Leiden dieser Zeit"* ist Charlotte laut Lichtenberg im Himmelreich froh geworden[76].

**4. Rezitativ**

*Verklärter Geist! Dein Freuden-Stand/*

*muss unsre T(h)ränen billig stillen.*

Das Rezitativ setzt die Erzählung im jambischem Rhythmus fort. Diese andere, höhere Wirklichkeit soll die Traurigkeit und die Klage verschwinden lassen, so Lichtenberg.

*Dein Götter Haus(s)/*

*Dein tief betrübtes Land /*

*Erkennt in Demut(h) Gottes Willen.*

Lichtenberg erzählt hier von der Trauerarbeit, und dass die Menschen den Willen Gottes und den Tod annehmen müssen. Sie müssen „zu sterben lernen", wie in der Philosophie von Montaigne, für die die Philosophie genau die Kunst zu sterben lernen ist. Dieser philosophische Begriff scheint zentral in den Gedanken Lichtenbergs verankert zu sein[77].

---

75 *„Neuen Leben"* reimt sich auf *„Verlangen"* und *„prangen"* gekreuzt, beides reimen aufeinander gepaart.

76*„Kein Unfall…weiter an"* reimt sich auf *„mit Wonne angetan"* gekreuzt, um die traurigen Ereignisse zu betonen. *„Seligkeit"* kontrastiert mit *„Zeit"*, auch wenn der Reim gepaart wird.

77 *„Dein tief betrübtes Land"* reimt sich auf *„Dein Freuden-Stand"* gekreuzt, um den Kontrast zwischen beiden Welten auszudrücken. Ähnlich reimen sich *„Tränen stillen"* und *„erkennt… Gottes Willen„* aufeinander gekreuzt, um diesen Kontrast weiter auszuführen.

*Der Trennungs-Schluss*
*Der Dich uns allzufrüh entnommen/*
*Beraubt uns Deines Trost(e)s nicht.*
Auch wenn der Tod unvermeidlich traurig bleibt, können sich die Gläubigen laut Lichtenberg am Himmelreich erfreuen.

*Dein Mutter-S(e)egen muss*
*auf deine Sprosse(n) reichlich kommen.*
Charlotte wird ihren Kindern gemäß Lichtenberg einen *„Segen"* und eine bessere Zukunft geben. *„Entnommen"* reimt sich auf *„reichlich kommen"* gekreuzt und *„Trennungs-Schluss"* auf *„Mutter Segen muss"* ebenso. Die Reime in diesem Rezitativ scheinen dem gleichen Schema der Parallelisierung widersprüchlicher Ideen zu folgen.

*Davon Dein Vol(c)k sich tausend Gut verspricht.*
*„Verspricht"* reimt sich auf *„Beraubt uns ... nicht"* gekreuzt, um dieses Mal eine monadologisch versprechende Idee als Folge der „Nicht-Beraubung", als spirituelle Transzendenz der psychologischen Trauer, zusammen zu verstärken.

*Durch Sie verewigt sich dein Ruhm/*
*Zum Trost dem ganzen Fürstent(h)um.*
*Dein Beten wird in allen Dingen*
*Zu Deines Hauses wohl /*
*zu unserm Heil gelingen.*
Lichtenberg erklärt mit diesem Rezitativ, dass Charlotte im Himmelreich für die Überlebenden beten und ihnen Vorteile garantieren kann. Die gepaarten Reime zwischen *„Ruhm"* und *„Fürstentum"* und zwischen *„in allen Dingen"* und *„gelingen"* folgen schließlich der positiven Verstärkung eines erneuten Trostes. Das Rezitativ zeigt, wie die Trauerarbeit sich entwickelt, um ein neues irdisches oder göttliches Leben nach dem Tod zu ermöglichen.

**5. Arie**

*Sprich zu unsrer Fürstin S(e)egen*

*Sprich Hern[n]: Ja! von deinem Thron.*

*S(e)egne unsre Fürsten Sonne/*

*Se(e)gne unsern Götter Sohn.*

*Lass zur allg[e]meinen Wonne.*

*Deines Segens holden Schein/*

*Seiner Zweigen Crone seyn [Krone sein].*

Diese Arie formuliert wieder die Idee einer Verbundenheit der fürstlichen Familie mit Gott, in Bezug auf die Macht göttlichen Rechts. Der Rhythmus ist vollständig trochäisch. Lichtenberg versucht mit dieser Arie, das Gefühl der Mächte wieder auszudrücken[78]. Die Welt des Scheins wird wieder positiv mit der Anwesenheit des Herrn verstanden. Diese Verwandlung hat sicher mit der Idee der Auferstehung zu tun. *„Segen“* reimt sich auf nichts, dieses Wort wird allerdings wiederholt und damit eine Art zentrales Motiv der Arie. Der Segen kommt am Beginn aller Dinge, weil er von Gott stammt, der als Grundprinzip alle Dinge geschaffen hätte. Deswegen wird die tiefgehende Wesentlichkeit des ganzen Lebens dank dieses Segens geändert.

**6. Rezitativ**

*Und o wie schön/*

*Wird solcher Schmuck in reicher Unmut(h) steh(e)n!*

Der Erzähler versteht die *„Unmut“* als eine Art *„Schmuck“*, weil Christus diesen Unmut auf Erden auch geteilt hat. Keine Reime erscheinen, wahrscheinlich, weil dieser Schmuck mit nichts Anderem verglichen werden kann. Der Rhythmus ist jambisch um die Schönheit dieses holden Schmucks zu betonen.

**7. Arie**

*Sprich zu unsrer Fürstin Seegen*

*Sprich Hern: Ja! von deinem Thron.*

Die Hoffnung kann im Glauben an den Herrn gefunden werden, nur der Herr kann noch mit Charlotte wirklich sprechen, so Lichtenberg. Die Bedeutung ist hier sehr galant, wie der Herr als Bräutigam die Sorge seiner Braute teilen könnte. Der Rhythmus wird teilweise trochäisch, teilweise spondäisch, um dieses besondere Ergebnis als außerordentlich zu betonen. Keine Reime erscheinen,

78 Alle Begriffe dieser Arie bleiben hoffnungsvoll: *„Wonne“* reimt sich auf *„Sonne“* gekreuzt, *„Thron“* mit *„Götter Sohn“*, und *„holden Schein“* auf *„Krone sein“* gepaart.

jedoch eine Anapher mit der Wiederholung von *„Sprich" ist doch anwesend*. Dazu verkörpert der Herr den „Logos". Er ist wirklich er selbst in dieser Diskussion, er drückt sein Wesen aus.

**8. Rezitativ**

*Du aber/*

*höchst-verklärter Geist!*

*Vergnüge Dich im schönen Himmels-Haus(s).*

*Wo Dich ein Lebens-Manna speis(s)t.*

*Und Ihr! Ihr abgequälte Glieder*

*Ruht nach der Arbeit aus.*

Lichtenberg spricht jetzt mit dem höchst-verklärten Geist („Du", der durch den Herrn transzendiert wird respektive Charlottes Geist, der durch die Auferstehung transzendiert) über Charlottes Körper (Ihr) und spricht davon, dass dieser eine sanfte Ruhe verdient hat. Dabei werden gleichzeitig die Widersprüche der Menschlichkeit in einer Geist-Körper-Gesamtheit ausgedrückt. Nur *„Ruht… aus"* reimt sich auf *„Himmels-Haus"* gekreuzt, um die hoffnungsvolle Konnotation zum Himmelreich zu verstärken. Nur der erste Satz, der mutig den Geist ruft, ist trochäisch. Die folgenden Verse sind jambisch, weil das Beten doch eine unumgängliche Melancholie ausdrückt.

*Schlaf(f)t sanf(f)t/*

*der Heyland [Heiland] ru(f)ft euch wieder.*

*Aus dieser schwarze Gruf(f)t heraus:*

*Wir hoffen gleichen Trost zu seh[e]n;*

*Ach! Jesu! Lass es bald gesch[eh]en.*

Das lyrische Ich bittet den Herrn darum, dass alle Menschen bald einen Trost finden. *„Trost zu sehen"* reimt sich auf *„bald geschehen"* gepaart, um diese Hoffnung zu formulieren[79]. Dieses Rezitativ erzählt in erster Linie die Erfahrung des Geistes durch den Tod. Die Alliterationen mit „G"[80] scheinen ein „Stakkato des Schicksals" zu illustrieren. Sie thematisieren die Verbundenheit des Geistes und der Glieder durch den Tod als Durchgang. Das Rezitativ verwendet Assonanzen[81], um eine besondere Musikalität zu schaffen, die eine metaphysische Verwandlung illustrieren soll.

79*„Aus diese … Gruft heraus"* reimt sich auf *„Ruhe aus"* gekreuzt, um die Suche nach der Ruhe anzusprechen. *„Der Heiland ruft euch wieder"* reimt sich auf *„Glieder"* gekreuzt, um die Metapher des Herrn als Schäfer zu betonen.

80 Geist/Glieder/Gruft.

81 Besonders mit „A": schlaft, sanft, schwarze, lass, bald, aber auch ruft, Gruft.

**9. Choral** (Melodie: *Jesu meines Lebens Leben*) (Anonym)

*O wie soll denn mein Gemüt(h)e/*
*ohne Misset(h)at und Schuld/*
*r(h)ümen deine große Güte /*
*deine Treu und Menschen-Huld!*
*Denn wenn alles wird wohl klingen:*
*will ich schön und lieblich singen:*
*Heilig/ heilig/ heilig heißt/*
*Gott der Vater/*
*Sohn und Geist.*

*„Huld“* teilt wahrscheinlich eine ähnliche Bedeutung mit *„Huldigung“*. Diese Strophe kann als 8. Strophe des Chorals *„Herzlich gerne wolt ich sterben“* im Gesangbuch von Freyhausen 1741 gefunden werden. Der Choral wird bei Johann Heinrich Kyburtzen 1723 als Text erwähnt, der mit einer besonderen Melodie verwendet werden kann und in der Tradition der lutherischen Kirche ohne Erwähnung eines Autors überliefert wurde. Dieser Choral übt die Funktion eines Lobes von Gott als Dreieinigkeit aus.

## Schluss.

Die Kantaten für Charlotte Christina können ebenfalls als *„dreifacher Dienst“* der württembergischen Kirchenordnung von 1536 (Lorbeer 2012: 600) erklärt werden.

Der erste Teil, der das Diktum *„Die Gerechten werden weggerafft von Unglück“ enthält,* muss die Gläubigen davon überzeugen, dass sie recht haben, an die Auferstehung zu glauben. Das biblische Zitat kritisiert implizit die Idee des Todes als *„Folge der Sünden“* (Lorbeer 2012: 637). Charlotte stirbt, weil sie eine gerechte Person war, nicht als Folge von ihren Sünden. Der Erzähler fokussiert sich auf die materielle Erfahrung des Verschwindens. Die Mehrdeutigkeit folgt einer argumentativen Logik, um die Zuhörer oder den Leser davon zu überzeugen, dass es wirklich recht ist, an die Auferstehung zu glauben. Lichtenberg stellt implizit die Frage nach den Werten des *„Schatzes“* (weltlich oder himmlisch), der als Metapher des Himmelreichs in der Bibel verwendet wird. Dieses Motiv wird weiter im zweiten Teil weiter ausgeführt.

*„Ach! Meines Jammers und Herzelends“* lobt Charlottes Tugend, und bedauert ihr Verschwinden. Dieser Teil scheint affektiver und weltlicher zu sein. Der Erzähler betont die Entscheidung Gottes und die Annahme des Schicksals. Dieser Teil muss die Funktion des Ausdrucks von Liebe des dreifachen Dienstes erfüllen. Trotzdem entwickelt Lichtenberg eine argumentative Kritik dieses

weltlichen Ausdrucks, um den Sinn der Auferstehung zu postulieren. Lichtenberg benutzt hier die Ironie mit einem argumentativen Ziel.

Der dritte Teil *„Ich habe Lust abzuscheiden“* formuliert die Hoffnung auf die Auferstehung. Dieser Teil muss die Argumentation schließen, und schließlich von einer neuen Hoffnung auf das ewige Leben überzeugen. Diese Hoffnung wird besonders in den biblischen Motiven der „Lust“ und des „Segnens“ verkörpert. Lichtenberg bekämpft in dieser Kantate die Traurigkeit, um eine neue Hoffnung argumentativ herzustellen. Er folgt eher der Behauptung einer richtigen Lehre, als einer Korrektur der Sünden; diese richtige Lehre scheint in seiner Logik wichtiger als die vertiefte spirituelle Erfahrung des Pietismus zu sein. Eine galante Konnotation kann in diesem letzten Teil gefunden werden: als Behauptung eines neuen Verhältnisses für Charlotte mit dem Herrn. Die Liebe soll für Lichtenberg eine neue Bedeutung mit der Hoffnung auf die Wiederauferstehung finden. Die Kantate stellt die performativen Aspekte der Trauerarbeit dar, aber auch die poetische Verwandlung der Welt vom Sinn des Todes und für ein neues Leben. Diese Verwandlung der Welt erscheint wie eine Art authentischer Verklärung und „Wieder-Poetisierung“ des Lebens. Lichtenberg überwindet die Arbeit der Trauer durch die Arbeit der Dichtung.

## 2. Die Trauerkantaten für die Gräfin Dorothea Friederike von Hanau

**Einführung: Der Zyklus von Kantaten für Dorothea Friederike, Gräfin von Hanau*: „Herr, wenn ich nur Dich habe“, „Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten“* und *„Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben“* (1731)[82].**

Dorothea Friederike, Gräfin von Hanau und Markgräfin von Brandenburg-Ansbach, am 22. August 1676 in Ansbach geboren, stirbt am Dienstag, 13. März 1731, in Hanau. Sie war die Ehefrau von Johann Reinhardt III., Graf von Hanau-Lichtenberg (1665-1736) (Schmitt 2015, 439/11: 6). Die Tochter von Dorothea Friederike und Johann Reinhardt III., Charlotte Christina Magdalene Johanna von Hanau-Lichtenberg (1700-1726) heiratet am 5. April 1717 Ludwig. VIII, Sohn von Ernst Ludwig. Dorothea Friederike wird so die Schwiegermutter von Ludwig. VIII. (ebd. 6). Die öffentliche Beisetzung fand am Mittwoch, den 25. April statt, und die Kantate *„Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten“* wird für diesen Anlass komponiert. Am Donnerstag, den 26. April, werden, anlässlich des „Gottesdienst mit Leichenpredigt“ die beiden anderen Kantaten, *„Herr, wenn ich nur dir habe“* und *„Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben“* vorgetragen (ebd. 3). Eine zweite Trauerfeier findet auch in Buchsweller (oder Bouchswiller) im Elsass statt, weil die Hanau-Lichtenberg-Familie weitere Landgebiete dort besitzt und einige Mitglieder der Familie dort geboren sind. Diese Städte im Elsass (oder „Alsace“) gehören heute zu dem „Bas-Rhin“-Regierungsbezirk im „Grand est“-Gebiet in Frankreich. Während dieser erneuten Trauerfeierlichkeit wird ein Spriegel als Ersatzsarg verwendet. Die Trauerkantaten, die von Christoph Graupner komponiert wurden, werden dann ebenfalls mithilfe eines *„Advocaten Schmidt“* vorgestellt zusammen mit Lichtenbergs Texten. Aus diesem Anlass werden die Texte in Straßburg erneut gedruckt (ebd. 7, 8).

---

82 Transkriptionen: Bernhardt Schmitt.

## a. „Herr wenn ich nur Dich habe“

**1. Diktum** (Aus: Psalm 73: 25-26)[83]

*Herr, wenn ich nur Dich habe*

*So frage ich nichts nach Himmel und Erden.*

*Wenn mir gleich Leib und Seele verschmachtet,*

*So bist du doch, Gott,*

*allezeit meines Herzens Trost und mein Teil.*

Der Psalm 73 betont die Wichtigkeit eines reinen Herzens zu haben (Psalm 73, 1). Ein reines Herz ist stärker als das traurige Schicksal des Todes. Die himmlische Erfahrung findet jenseits des Todes und der Traurigkeit statt. Dank Gott kann eine andere Bedeutung, respektive ein *„Trost“* gefunden werden, der über Himmel und Erde hinausgehen kann. Diese spirituelle Erfahrung heißt auch: Mit dem Glauben kann es möglich sein, an der göttlichen Erfahrung teilzunehmen. Diese Erfahrung ist stärker als die Materie des Körpers und der Seele. Der Glaube wird daher nach diesem Psalm wichtiger als die Seele.

Die Bedeutung des Psalms 73 zeigt dabei, wie der Tod zwischen den bösen Menschen und den Menschen, die ein reines Herz haben, unterscheidet. Der Tod wird somit zu einer Schlüsselerfahrung, in der das reine Herz etwas Neues und Anderes entdeckt, während böse Menschen verschwinden. Diese Erfahrung ermöglicht dabei durch Gott eine neue Erkenntnis und die Entdeckung einer neuen Dimension, die sicherlich eine besondere Bedeutung im Rahmen des pietistischen Zeitgeists einnehmen konnte.

Das biblische Zitat kritisiert ohnehin ein zu historisches Verständnis des Lebens und der Welt, es ist doch eine Wahl, die eine besondere Absicht darstellt, um einen besonderen Inhalt auszudrücken.

**2. Rezitativ**

*So hat,*

*Höchtseelige,*

*Dein Fürstenherz gesiegt,*

*Die eitlen Bande sind zerrissen.*

Dieser Satz drückt aus, dass das irdische Leben in einem physischen Körper nur Eitelkeit wäre. Nur ein reines und edles *„Fürstenherz“* kann den Tod und das Verschwinden der Materie überwinden. Dieses Rezitativ ist ebenfalls in Jamben verfasst. Der Affekt der Schwermut drückt eine sehr

83 Schmitt 439/11, 2015: 4.

spontane Reaktion angesichts des Todes aus, während die poetisierte Bedeutung („*Fürstenherz*“) ein tieferes Verständnis bildet. Dieser Überwindungsprozess bleibt aber unfähig, dem weltlichen Adel einen Sieg gegen den Tod zu ermöglichen. Lichtenberg stellt allerdings Dorothea Friederike mit Christus gleich. Ihre Fähigkeit zu sterben, und die körperliche Materie zu überwinden, muss laut Lichtenberg eine edle Eigenschaft sein. Die Trauer wird damit zu einem Kompliment. Poetologisch ist diese Formulierung eine Art Untertreibung respektive Litotes.

*Dein gottergeb'ner Geist*
*Will nicht von Welt- und Erdenschätzen wissen*
*Da ihn ein Blick der Seligkeit vergnügt.*
Dieser Satz erklärt, dass die göttliche „*Seligkeit*“ viel besser als der irdische Reichtum und die geistige Erfahrung des Todes viel tiefer als das Leben auf der Erde geht. Für Lichtenberg ist der Geist von Gott gegeben und er kann eine andere Wirklichkeit durch den Tod erreichen[84]. Die Überwindung des Todes stellt eine Reminiszenz des neuen Lebens und der Wiedergeburt im Pietismus dar. Eine Trauer zu überwinden, scheint es doch nicht wirklich möglich zu sein, ohne eine Art Wiedergeburt zu erfahren. Dorothea Friederike könnte hier in ihrer Fähigkeit, jenseits des Todes zu wandeln und diese Seligkeit zu finden, eine besondere Allegorie der Wiedergeburt symbolisieren.

*Er ist getrost, sein Wohnhaus zu verlassen*
*Und Jesum selig zu umfassen,*
*der Ihn holdselig kommen heißt.*
Laut Lichtenbergs Argumentation ändert eine „*holde*“ Seele die Bedeutung des Todes. Ein Trost kann deswegen bei Christus gefunden werden, um den Tod nicht als traurig betrachten zu müssen. Dieser Satz zeigt dabei die Möglichkeit, die irdische Traurigkeit als eine Art Materialismus zu verstehen, der sicherlich nicht „galant“ ist oder die göttliche Schönheit nicht erreichen kann. Die Kunst benötigt diese „*Holdseligkeit*“, um eine tiefere Bedeutung erreichen zu können. Das Ziel dieser Kantate ist es, diese Schönheit auszudrücken. Die „*Holdseligkeit*“ ermöglicht ein galantes Verhalten. Die Auferstehung ist somit eine neue Welt der Liebe und der Gnade, die eine Utopie darstellt[85].

---

84 „*Zerrissen*“ reimt sich auf „*nicht…wissen*“ gekreuzt und betont das Verschwinden und die Überwindung des irdischen Lebens.

85 „*Verlassen*“ reimt sich auf „*umfassen*“ und betont, inwiefern, die Erde zu verlassen, ein Mittel, „*Jesum zu umfassen*“, und eine neue göttliche Wirklichkeit (respektive Wiedergeburt) zu entdecken, ist. „*Geist*“ reimt sich auf „*holdselig kommen heißt*“ und betont, wie der Geist holdselig sein soll.

*Drum eilt er fort, den Bräutigam zu herzen.*
*Ruhmwürdiger Entschluss,*
*Dabei doch Hanau weinen muss.*
*Ach, Fürstin, ja! Dein Abschied macht uns schmerzen.*

Der Erzähler stellt hier die Frage, ob die Traurigkeit über den Tod nicht aus der Fröhlichkeit der gestorbenen Person mit ihrem göttlichen „*Bräutigam*" kommt[86]. Laut Lichtenbergs Logik weinen die Menschen auf der Erde wahrscheinlich weniger über den Tod eines Menschen, sondern viel eher über die Feststellung, dass sie nur Materie sind. Sie weinen, weil sie die geistliche Wirklichkeit noch nicht tief genug verstanden haben.

*„Entschluss"* und *„weinen muss"* reimen sich aufeinander gepaart, und drücken die Traurigkeit des Endes für Hanau aus. Dieser Reim zeigt, dass der weltliche Adel für den himmlischen Adel manchmal noch nicht bereit ist, aber diese neue göttliche Wirklichkeit lernen sollte, was anscheinend das performative Ziel der ganzen Kantate ist. Der Erzähler fordert dazu auf, den Tod anders zu verstehen, und spendet auch Trost für die irdische Welt, wenn er von einer symbolischen Darstellung des himmlischen Bräutigams berichtet, der auf die Fürstin wartet. Der Erzähler die Tradition der Weisheit, die ein Bewusstsein des Lebens jenseits des Todes entwickelt hat, aber er scheint diese Weisheit nicht wirklich verstanden zu haben und bleibt intra-diegetisch, wie Gérard Genette es formulieren würde. Er gehört zum tragischen Gegenwart dieser irdischen Welt und muss dabei im Rahmen der rhetorischen und narrativen Entwicklung eine andere Person als Lichtenberg darstellen, der als Verfasser seine Kantate als post-narrative Ganzheit betrachten kann.

**3. Arie**

*Lass mich ziehen, arme Erde.*
*Dort, wo ich verkläret werde,*
*bin ich Gott und Engel gleich.*

Die Seele der verstorbenen Person drückt ihre Emotion weiter aus. Die Arie erinnert hier meistens an Dorothea Friederikes Seele, kann aber auch als allgemeine Abbildung der Seele nach dem Tod, die nur mit *„Gott und Engel"* lebt, verstanden werden. *„Arme Erde"* reimt sich auf *„verkläret*

86 Der umarmende Reim zwischen *„herzen"* und *„schmerzen"* illustriert diese antithetische Spannung, während dieser Reim auch die Umarmung mit dem Bräutigam symbolisiert.

*werde"* gepaart und betont den Widerspruch zwischen Himmel und Erde. Die gesamte Arie ist in Trochäen verfasst und lobt Gottes Macht.

*Gottes Lamm*
*ist mein Schatz, mein Bräutigam.*
*Alle Schätze dieser Zeit*
*Sind nur Tand und Eitelkeiten*
*Gegen meines Freundes Reich.*

Diese ähnliche Emotion behauptet, dass das Leben der materiellen Erde die Schönheit des Himmels niemals erreichen kann[87]. *„Schatz"* wird wiederholend verwendet, um die tragische Wirklichkeit der Erde durch den Tod auszudrücken, während die wiederholte Silbe in *„Zeit"* und *„Eitelkeit"* uns eine Erklärung gibt: Die Zeit und die Eitelkeit der Erde sind der Grund der Traurigkeit und des Todes. Im Gegensatz ist dazu ist das Himmelsreich ewig und bescheiden, wie ein *„Gottes Lamm".*
Wie vormals ist die Arie emotional und rhythmisch. Zudem ist sie mit vielen Wiederholungen, Alliterationen und Assonanzen versehen. Das neue Licht *(„verkläret")* nach dem Leben ist hier das Hauptthema sowie das Entzücken, das dieses neue Leben verursacht, was als eine Art Wiedergeburt betrachtet werden kann.

**4. Rezitativ**

*Es ist hier alles Schattenwesen,*
*was diese Erde in sich hält.*
*Wer sollte sie vor Himmelslust erlösen?*
*Nein, nein! Was frag ich nach der Welt.*

Laut dem lyrischen Ich haben die Toten, die die Himmelslust genießen, keinen Grund, traurig zu sein, und die Erde hat auch keinen Grund diese Seligkeit zu verhindern. Der Erzähler sieht die Schatten der Welt mit Melancholie, weswegen der Rhythmus wieder jambisch ist. Die Reime sind hier alle gekreuzt und betonen die tödliche Wirklichkeit der Welt. Ohne Bewusstsein dieses Lichtes scheint das irdische Leben sinnlos. Das Rezitativ scheint hier wieder eine argumentative Funktion auszuüben, die auch hier den Verlust von Illusionen ausdrückt. Die ganze Trauerkantate folgt einem pädagogischen Ziel, um ein neues Bewusstsein für das Licht nach dem Weltleben zu entwickeln. Es stellt sich ebenfalls die Frage, inwiefern dieses Bewusstsein gleichzeitig keine Metapher der Kritikfähigkeit darstellt.

87*„Gottes Lamm"* und *„Bräutigam"* reimen sich aufeinander, gepaart und *„Reich"* auf *„Gott und Engel gleich"* umarmend, um dieses geistliche Verhältnis zu betonen.

### 5. Diktum (aus Psalm 73, 28)[88]

*Aber das ist meine Freude*
*dass ich mich zu Gott halte*
*Und meine Zuversicht setze auf den Herrn, Herrn,*
*dass ich verkündige allen dein Tun.*

Dieses neue Diktum ist nur die Folge des Diktums am Beginn der Kantate. Interessant ist hierbei, dass Lichtenberg das Diktum in die Mitte der Kantate stellt, was er in anderen Trauerkantaten nicht macht. Dieser Satz zeigt, dass die Erde vom Himmel nicht mit Verachtung betrachtet werden sollte. Die göttliche Wirklichkeit sollte auf der Erde *„verkündigt"* werden, die Menschen müssen nur an Gott glauben und nicht mehr traurig sein. Diese Wiederholung eines Zitates aus dem Psalm übt auch die Funktion einer Verstärkung der Überzeugungskraft der Argumente aus, die schon im Rezitativ formuliert wurden. Dieses Zitat erleichtert inhaltlich das Verständnis der Trauerkantate für den Zuhörer, aufgrund seiner Bekanntheit.

### 6. A. Secco-Rezitativ

*So ist die Wahl, erwünscht, getroffen,*
*Höchtselige, die dein Entschluss gemacht.*
*Was ist von dieser Welt zu hoffen?*
*Ihr Reichtum, der uns lacht?*
*Was ist er? Nichts! Ein Meer von Rauhen Klippen,*
*daran, ein schwaches Herz oft stranden kann.*

Der Erzähler stellt das traurige Schicksal der Menschheit dar. Er benutzt die Metapher *„Rauhen Klippen"*, um das Grab zu bezeichnen. *„Sterben"* bedeutet für ihn *„stranden"*. Für den Erzähler soll *„ein schwaches Herz" ebenfalls wie eine* Todesursache verstanden werden; er findet nicht, dass der Tod etwas Natürliches, Normales oder Logisches ist. Er hat noch nicht gelernt zu sterben und verbildlicht gleichzeitig, dass Gott Verachtung gegenüber der Menschheit empfindet. Der Erzähler fühlt sich sehr deprimiert und mutlos. Er ist unfähig ein himmlisches Verständnis zu entwickeln. Dieses Rezitativ ist der am meisten fiktionalisierte Teil der ganzen Kantate und zeigt den Einfluss der Oper und des Theaters auf die (Trauer-)Kantate. Dieser weltliche Erzähler spielt eine wichtige Rolle im Laufe der Entwicklung der gesamten rhetorischen Argumentation. Er stellt ein negatives Argument dar, um schließlich besser davon zu überzeugen, dass das Leben jenseits der Welt viel

88 Schmitt 439/11, 2015: 5.

besser, schöner und klüger sei, respektive dass ein metaphysisches Bewusstsein mehr Sinn gibt, wie es im Diktum bereits erklärt wurde.
Das Metrum ist jambisch. Stilistisch ist der Rhythmus mit den Wellen der See vergleichbar. Die Wellen der See symbolisieren auch die schönen oder traurigen Ereignisse des Lebens. *„Getroffen"* und *„hoffen"*, sowie *„dein Entschluss gemacht"* und *„uns lacht"* reimen sich gekreuzt aufeinander und betonen das traurige Schicksal des menschlichen Zustands. *„Klippen"* reimt sich unrein auf *„stranden (kann)"* gepaart, und baut eine hoffnungslose Metapher des unvermeidlichen Lebensendes auf.

### 6. B. Accompagnato-Rezitativ

*Drum sprachst du: o ein Glaubenswort!*
*Mit starkem Mut, obgleich mit schwachen Lippen*
*„Weg, weg mit allen Schätzen!"*

Der Glaube antwortet auf die Mutlosigkeit *„mit starkem Mut"*, aber *„mit schwachen Lippen"*. Für den Erzähler kann der Glaube nichts ändern. Glauben heißt nur zu sagen, dass die materiellen Schätze der Welt nichts bedeuten und dies scheint er nicht unbedingt ausdrücken zu wollen. *„Schwachen Lippen"* reimt sich auf *„Schätzen"* gepaart, um die Sinnlosigkeit des Todes zu zeigen. Das Rezitativ scheint die verschiedenen Phasen der Trauerarbeit zu illustrieren, während es dabei einer argumentativen Logik folgt. Die zwei ersten Verse sind jambisch. Im dritten Vers drücken die Wiederholung von „Weg" und der Fortsetzung mit einem trochäischen Rhythmus einen Tabula-Rasa-Zustand aus, in der die Traurigkeit alles entfernt, was nicht Traurigkeit ist. Dieser Zustand zeigt auch, inwiefern der Tod als entscheidende Erfahrung die Bedeutung des Lebens relativieren kann, um ein neues lebensveränderndes Bewusstsein herzustellen. Es scheint für den Erzähler unmöglich, einen Sinn im weltlichen Leben zu finden. Mit der Thematisierung der Hoffnungslosigkeit ist dieser Teil unter den andern Rezitativen sehr auffällig.

### 6. C. Arioso

*„Mein Heiland, du bist mein Ergötzen,*
*nur du bist meine Lust."*

Eine andere Stimme zerstört plötzlich die Mutlosigkeit des Erzählers, die Dorothea Friederikes Glaube zu verkörpern scheint, der den Christus als Heiland erkennt. Sie kann mit ihm ihr *„Ergötzen"* und ihre *„Lust"* finden. Die Argumentation folgt wieder verschiedenen Schritten, um am Ende eine spirituelle Bedeutung zu fordern. Die Anapher wird hier als wichtigste literarische Form verwendet und keine spezifischen Reime sind weiter vorhanden. Gemeinsam mit der

Metapher der See sind die Reime ein Symbol des Todes und des Endes geworden, bezüglich welches die Auferstehung stärker sein soll.

### 6. D. Accompagnato-Rezitativ

*„Gut, Pracht und Ehre fliehet fort*
*Mir ist ein besser' Teil bewusst.*
*Und muss ich gleich…*

Für diese spirituelle Stimme (mutmaßlich Dorothea Friederikes Stimme) werden höhere Werte (*„Gut, Pracht und Ehre"*) als das Ende des Lebens ans Licht gebracht. Der Rhythmus bleibt trotzdem jambisch. Dieses Rezitativ drückt ebenfalls aus, dass das Leben auf der Erde nur ein Übertrittstadium ist, dessen größere Bedeutung nach dem Leben ersichtlich wird. Diese Idee ist in fast allen Trauerkantaten Lichtenbergs zentral, und besonders in dieser Kantate wird sie stark betont. Lichtenberg schafft hier einen besonderen Raum für die sogenannte Stimme Dorothea Friederikes, in dem ihr eine Stimme nach dem Tod gegeben wird. Zumindest scheint dies die Absicht Lichtenbergs zu sein. Dorothea Friederike wird deshalb die Heldin einer größeren Geschichte, die Geschichte ihres Todes, der Trauer ihrer Verwandten und einer ewigen Metaphysik. Dieser narrative Aspekt zeigt vorwiegend, dass der Rahmen der Kantate als eine besondere Ehrung der verstorbenen Person verstanden wurde. Laut Spengler, gibt es nur *„ewige Wahrheiten [...] in der Welt als Natur; in der Welt als Geschichte gibt es ein ewig wechselndes Wahrsein"* (1923: 894), die Verflechtung der Entgegensetzung von Ewigkeit und Geschichte kann auch in Lichtenbergs Trauerkantaten gefunden werden.

### 6. E. Secco-Rezitativ

*…den herben Tod erleiden,*
*es soll mich dennoch nichts*
*von meinem Jesu entscheiden."*

Die Stimme singt jambisch allein, um die schwierige Erfahrung des Todes zu betonen. Trotzdem thematisiert sie die Hoffnung, dass die Tote bei Jesu bleiben wird[89]. Dieses Rezitativ ist die Folge des vorigen Rezitativs. Die Idee des Psalms wird noch einmal wiederholt. Das Verschwinden von aller Instrumente, außerhalb des Generalbasses zeigt, wie schwierig und persönlich diese Erfahrung ist, und dass die Worte hier mehr Bedeutung finden müssen.

89 *„Den herben Tod erleiden"* reimt sich auf *„nichts von meinem Jesu entscheiden"* gekreuzt, um den Widerspruch zwischen dem Tod und der Auferstehung zu betonen.

**7. Arie**

*Mein Herr, mein Jesus, den ich kenne*

*Vergnügt mich mehr als alle Welt.*

*Welt, gute Nacht!*

*Ob Not und Tod sich an mich macht,*

*ich achte keinen Sturm noch Toben,*

*ich sehe, dass mir Jesus droben*

*das Kleinod schon entgegen hält.*

Für Dorothea Friederike wird das Kleinod Jesus als viel schöner im Kontrast zu den Werten der Welt dargestellt. Deshalb können *„Sturm“* oder *„Toben“* keinen Einfluss auf sie ausüben, und die Traurigkeit ihrer Familie ist für sie nur sinnlos geworden. Die ganze Arie ist in Jamben verfasst, mit Ausnahme des Verses *„Welt, gute Nacht!“*, in dem ein Spondeus einem Jambus vorangeht. Der Spondeus drückt oft ein *„Opferlied“* aus. Als Dorothea Friederike der Welt *„Gute Nacht!“* sagt, wird es besonders lyrisch und geistlich. Dieser Aspekt wird mittels einer Anapher verstärkt. Der Vers *„Vergnügt mich mehr als alle Welt“* klingt besonders fröhlich, um die gleiche Idee, dass das Himmelreich viel besser als die Welt sei, auszudrücken, allerdings mit einer besonderen lyrischen Emotion von Freude und Unverschämtheit, die man so häufig im Theater finden kann, als Ende einer unglaublichen Liebesgeschichte.

Dorothea Friederike nimmt von der Welt Abschied, sie schämt sich nicht mehr, ihre eigenen Ideen und himmlischen Erfahrungen zu haben oder sich zu verlieben. Diese Kühnheit kann als progressiv betrachtet werden, und evoziert deswegen besonders die pietistische Bewegung im Rahmen der narrativen Entwicklung.

Die Reime zwischen *„Toben“* und *„droben“* ist hier umarmend und zeigen, wie Jesus sie umarmt; sie betont wieder den Widerspruch zwischen Erde und Himmelreich.

**8. Secco-Rezitativ**

*So war dir, Seligste, dies Eit’le Stank und Kot*

*Und war sonst andre herrlich preisen.*

*Du gingest freudig in den Tod.*

*Was dir dein Jesus dort verheißen*

*Und was dein Glaubens-Aug‘ erblickt,*

*das mache dich begierig und geschickt,*

*dich dieser Erde zu entreißen.*

*Kein Tränen-Guss verkürzte deinen Lauf.*

*Wir baten Gott, es konnte nicht geschehen.*
*Dein Glaube sprach: „Ich muss hinauf,*
*da will ich Jesum ewig sehen."*

Der Erzähler tritt zurück auf und erklärt, dass diese glückliche Stimme der Arie die Stimme Dorothea Friederikes ist. Er wendet sich direkt an Dorothea Friederike. Die Abfolge verschiedener Stimmen scheint hier sehr durch die Oper beeinflusst zu sein. Der Erzähler scheint zu glauben, dass kein irdischer Tod besser ist, obwohl Dorothea Friederike ihm antwortet, dass sie ewig bei Jesus bleiben möchte. Dieser Erzähler kann nur im Laufe der ganz argumentativen Entwicklung der Kantate als eine Parodie der unbegründeten Traurigkeit betrachtet werden, um bei den Zuhörern die Zweifel des Glaubens auszuräumen.

Die Wörter *„Kot"* und *„Stank"* klingen ironisch in der Stimme dieses Erzählers, sie sind fast zu vulgär oder schockierend für den Adel, und drücken vermutlich wieder die Vorrangstellung des Lebens nach dem Tod aus. Der Rhythmus bleibt jedoch jambisch und drückt die Enttäuschung des Erzählers aus.

*„Kot"* und *„Tod"*, sowie *„preisen"* und *„verheißen"* reimen sich gekreuzt aufeinander, und zeigen die Gegensätzlichkeit entgegengesetzter Wirklichkeiten, zwischen der Welt und dem Himmelreich. Diese Gegensätzlichkeit wird zwischen *„Lauf"* und *„hinauf"* sowie *„nicht geschehen"* und *„ewig sehen"* wiederholt. Im Vergleich dazu scheint der mittlere umarmende Reim zwischen *„verheißen"* und *„entreißen"* sowie *„erblickt"* und *„geschickt"* einen viel positiveren Sinn auszudrücken, den diese Reime durch mehr Treue gegenüber der gläubigen Stimme von Dorothea Friederike illustrieren.

**9. Choralstrophe** [(Von Magister Christian Keimann (1607-1662) geschrieben. Das Gedicht wurde zunächst zwischen 1656 und 1658 veröffentlicht, und im Jahr 1658 als Text für einen Choral verwendet)[90]].

> *Nicht nach Welt, nach Himmel nicht,*
> *meine Seele wünscht und sehnet;*
> *Jesum wünscht sie und sein Licht,*
> *der mich hat mit Gott versöhnet,*
> *der mich freiet von Gericht.*
> *Meinen Jesum lass' ich nicht.*

Lichtenberg verwendet wieder einen traditionellen Choral des Luthertums, um die Liebe von Jesus zu betonen. *„Sein Licht"* ist stärker als das *„Gericht"* und höher als die Welt und der Himmel. Der Choral zeigt zugleich, wie wichtig es sein kann, vor dem Tod Jesus treu zu bleiben. Er betont dabei,

90 Schmitt 2015, 439/11: 15.

wie wichtig es für Dorothea Friederike war, diesen Glauben zu halten, um eine neue Freiheit zu finden. Es ist ein viel lichtstärkerer Schluss nach der narrativen Entwicklung der ganzen Kantate, die besonders gut als literarischer Ausdruck der menschlichen und spirituellen Erfahrung gegenüber dem Tod gelungen zu sein scheint.

**Die Struktur der Trauerkantate.**

Die Kantate enthält neun Teile und ist besonders lang im Vergleich zu anderen Kantaten Lichtenbergs und den Kantaten Lehms. Sie folgt der gemischten madrigalischen Struktur Neumeisters.

1. Diktum
2. Rezitativ – Erzähler
3. Arie – Dorothea Friederike
4. Rezitativ – Erzähler
5. Diktum
6. Secco-Rezitativ / Accompagnato-Rezitativ / Arioso / Accompagnato-Rezitativ / Secco-Rezitativ bilden eine Art „Spiegel-Struktur"-Erzähler und Dorothea Friederike
7. Arie – Dorothea Friederike
8. Secco-Rezitativ – Erzähler
9. Choral

Die Struktur zeigt einen ständigen Wechsel zwischen Rezitativ und Arie und zwischen der Stimme des Erzählers und der Stimme Dorothea Friederikes, die ihre emotionale und himmlische Erfahrung ausdrückt.

Der Erzähler nähert sich dem weltlichen Zeitgeist und zeigt seine Unfähigkeit, Dorothea Friederikes metaphysische Erfahrung in ihrem Wesen zu verstehen, weil er zu viel mit dem Leben der Irdischen verbunden ist, obwohl er die Tradition des Luthertums gelernt hat. Der Kontrast zwischen beidem stellt eine dramatische Spannung dar, die die Trauer thematisiert, aber ebenfalls eine satirische Dimension enthüllt, weil Dorothea Friederike ihren Bräutigam viel mehr liebt, als der Erzähler die irdische Welt.

Das Diktum und der Choral spielen die Rolle von Stützen, sowohl des Glaubens als der formellen Struktur der Trauerkantate, und erscheinen deswegen am Beginn, in der Mitte und am Ende, um traditionelleren Texte zu zitieren.

### *b. „Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten“*

**1. Diktum (Ps. 116,15)**

*Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten vor dem Herrn.*

Der Psalm 116 erzählt die Geschichte einer Person, die vom Herrn vor dem Tode gerettet wurde, was im Rahmen der Erzählung der möglichen Auferstehung für Lichtenberg besonders wichtig ist. Dies zeigt auch mit der Autorität der Bibel, dass der Tod dank der Möglichkeit der Auferstehung etwas Werthaltiges für den Herrn sein kann.

**2. A. Recitativo accompagnato**

*Doch, Herr! Wie hart schlägt Deine Hand.*
*Der unverhoffte Schluss, der Deinem Rat beliebt,*
*macht Hanau übertränte Wangen.*

Der Tod wird hier wie eine reine Entscheidung Gottes dargestellt und überhaupt nicht wie eine Wirklichkeit, die von der Wissenschaft verändert werden kann. Der Abschnitt ist jambisch, wie eine Klage formuliert, und illustriert den Begriff von Gehorsam und der Zustimmung im Christentum gegenüber dem Willen Gottes. Das Wort „übertränte“ evoziert ebenso die Idee einer Überschwemmung, die durch die Geschichte der Arche Noah mit dem Motiv der Wiedergeburt verbunden werden kann.

**2. B. Recitativo accompagnato**

*Ach unsre Fürstin stirbt,*
*ihr Geist ist in das Land*
*vollkommener Gerechten eingegangen.*
*Und wie betrübt*
*muss Stadt und Land*
*dies Kleinod missen?*

Der Erzähler erklärt hier, dass die Fürstin einen Ruf als „gerechte“ Person in Darmstadt und Hessen hatte. Das Motiv von „Kleinod“ wird hier wieder in Bezug auf die barocke Schönheit und das historische Leben verwendet. Damit ist die weltliche Meinung ganz anders als die „Hand Gottes“. Die Affekte sind hier im Abschnitt stark ausgedrückt, um die Traurigkeit des Verlustes zu betonen.

### 2. C. Recitativo accompagnato

*Der Himmel ist erfreut*
*jedoch ein treues Volk muss, ach, voll Traurigkeit*
*der blassen Mutter Hände küssen.*
*Der Tränen Zoll ist noch die einz'ge Pflicht*
*die dessen Ehrfurcht zahlen kann.*

Die Affekte werden hier besonders positiv betont, sie stellen ein Gegenbild des Himmelreichs dar, insofern die Traurigkeit die Freude des Himmelreichs spiegelt. Die Tränen sind Ausdruck der Treue, was als besonders tugendhaft gilt. Der Wechsel von gepaarten Reimen zu gekreuzten Reimen betont ebenso den Wandel von Freude zu Traurigkeit in der Erzählung des Rezitativs. Der Rhythmus besteht aus Jamben, die die Traurigkeit der Bevölkerung weiter betonen, während die lange Vokale in ”einz’ge” systolisch verkürzt werden, um den jambischen Rhythmus zu behalten. Das Verschwinden des langen Vokales durch die Systole kann auch das Verschwinden des Lebens symbolisieren.

### 2. D. Secco-Rezitativo

*Und was der Mund in matten Worten spricht ist dies:*

Dieses Verzweigungsrezitativ stellt die Erfahrung der Trauer der christlichen Passion mittels eines jambischen Rhythmus dar. Die matten Worte könnten ebenfalls die Worte der Leiche sein, die noch eine Bedeutung des Lebens nach ihrem Tod auszudrücken hat.

### 2. E. Recitativo accompagnato

*Gott hat uns weh getan.*

Dieser Satz betont die Verzweiflung des Glaubens durch das Erlebnis der leidenschaftlichen Trauer. Der Rhythmus ist zunächst daktylisch und dann trochäisch, um die dramatische Dimension dieses Ereignisses zu betonen.

### 3. A. Arie

*Beweine Hanau deine Krone*
*ach, deine Mutter lebt nicht mehr. [fine]*
*Dein Haupt geht, ach in tiefen Leide,*
*die schwarze Gruft deckt deine Freude.*
*Ach, dieser Fall schmerzt allzu sehr.*

Die Arie drückt jambisch Gefühle aus, ohne besonders positiv konnotiert zu sein Sie drückt einzig und allein den Schmerz der Trauer aus. Die umarmenden Reime evozieren die zwischenmenschliche Umarmung und die menschlichen Beziehungen, die damit verbunden sind. Dieser Teil klingt deswegen möglicherweise humanistischer, bewegt sich aber immer noch in einem erzählenden Kontinuum, das sich bis auf die Auferstehung und den Trost während der Trauer erstrecken soll. Der Humanismus dient in Lichtenbergs Kantaten dazu, die Herrlichkeit der Auferstehung zu loben.

**3. B. Secco-Recitativ**

*Ach, schmerzensvoller Blick!*
*Kaum wollt' die Hoffnungssonne lachen,*
*die meinem Haupt verneutes Wohl versprach,*
*so kommt ein schweres Wetter nach,*
*und will, ach traurigtes Geschick,*
*dies Freudenlicht*
*in Flohr und Trauer dunkel machen.*
*Der Fürsten Enkel holder Pracht,*
*der allen tausend Trost verspricht,*
*zieht übertränt die Strahlen ein.*

Das Wort „Flohr“ bedeutet „Blüte“ und betont hier den zeremoniellen Aspekt der Trauerfeierlichkeiten. Lichtenberg erzählt hier die widersprüchliche Wirklichkeit einer fürstlichen Familie, die trotz ihrer „Pracht“ und ihres Reichtums die verhängnisvolle Erfahrung der Trauer erleben muss. Dieses Rezitativ ist besonders interessant, weil es die Beziehungen der fürstlichen Familie als sozialen Teil einer Gesellschaft darstellt. Diese Entwicklung bezieht sich in zahlreichen Versen auf das Evangelium, in dem das Christentum als Gegenteil des Reichtums präsentiert wird. Pracht und Reichtum werden bei Lichtenberg in diesem Kontext als „arme menschliche Merkmale“ verstanden, weil er ein Augenmerk auf die freiwillige Armut des Christus legte. Dieser Widerspruch stellt ebenso die implizite Frage nach der Bedeutung der Trauer für benachteiligte Familien. Die Kultur der Kantatenschreibung in Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint vergessen zu haben, dass das Christentum ebenso eine soziale Aufgabe hatte. Der Pietismus versuchte zum Beispiel durch soziales Engagement, diese Situation zu ändern. Diese sozialen Probleme sind sicherlich auch auf die Grundlage weiterer sozialer Revolutionen, die die europäische Gesellschaft im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verändern.

Es scheint hier schwierig, keine Ironie bei Lichtenberg zu finden. Es wirkt, als ob ein anderer Teil dieser Geschichte noch außerhalb des Kantaten-Hintergrundes erzählt werden sollte. Obwohl Lichtenberg mit diesen Versen fast engagiert klingt, ist es doch zu bezweifeln, dass diese Konnotation zwischen den gewöhnlichen Feierlichkeiten der fürstlichen Familien mit scharfsinnig wahrgenommen wurde. Diese Verse spiegeln unmittelbar die Ironie von dieser sozialen Tragödie wider. Natürlich bleibt das erste Ziel für den Architekt Lichtenberg einen Trost für die fürstliche Familie zu bringen; aber lediglich die Literatur kann ermöglichen, die Wirklichkeit mittels verschiedener Bedeutungsstufen zu entschlüsseln.

### 3. C. Accompagnato-Rezitativ

*Betrübtes Hanau, du!*
*Sollst du bei solcher Nacht*
*nicht wehmutsvoll und traurig sein?*

Das Rezitativ hier ist besonders emotional formuliert. und fördert nachdrücklich das Zulassen von Affekten. Lichtenberg kündigt hier die Entwicklung der Empfindsamkeit als kulturelle Bewegung an, aber er spielt dabei auch eine wichtige psychologische Rolle insofern, als dass eine patriarchale Gesellschaft den Ausdruck von Emotionen verhindern kann.

### 3. D. Arie

*Beweine, Hanau, deine Krone.* Da Capo.

Die Arie dient hier in erster Linie als Ausdruck von Gefühlen durch die Melodie der Musik; der erzählende Text verschwindet unauffällig zugunsten der Emotionen, was damals im Kontext von Matthesons Affekttheorien als besonders modisch gilt[91].

### 4. Diktum.

*Ich werde nicht sterben, sondern leben*
*und des Herren Werk verkündigen. (Ps. 118,17)*

Das Diktum geht wieder mit der Idee eines möglichen politischen Engagements der fürstlichen Familie als Beweis ihres Glaubens einher. Es ist möglich, dass das Diktum durch den Landgrafen selbst gewählt wurde, um die guten Absichten seiner Familie darzustellen und eine positive Botschaft für die Gesellschaft zu formulieren. Diese wiederkehrende Idee eines sozialen Engagements durch den Glauben klingt erstaunlich pietistisch, obwohl man natürlich daran zweifeln kann, ob die fürstliche Familie sie wirklich ernst gemeint hat.

91 Siehe weiter unten das Kapitel über die Affekte.

**5. Accompagnato-Rezitativ**

*Ja Seligste, du lebst!*
*Dein nun einlass'ner Geist*
*hat sich zum Land der Seligkeit*
*mit Adlers Flügeln aufgeschwungen*
*wo ihn der Herr mit Manna speist.*

In diesem Rezitativ ist der Adler ein Symbol für die Auferstehung Christi. Mit einem mehr monadologischeren Ansatz kann er ebenso als ein Symbol der Harmonie der Welt verstanden werden. Das Manna ist die Nahrung des jüdischen Volkes in der Wüste, was die Schwierigkeit des Durchgangs zwischen Leben und Tod, aber in ähnlicher Weise die Gnade Gottes betont.

*Er ist zum Sieg durch Streit*
*im Glauben durchgedrungen.*
*Des Leibes teu'rster Überrest*
*liegt nur im Schlaf, in sanfter Ruh.*
*Und häuft der Anblick unsre Zähren,*
*Geduld: die Hoffnung stehet fest,*
*der Schlummer nicht ewig währen.*
*Der Herr wird auf ein kurzes Nu [in Kürze]*
*des Geistes Wohnung neu erbauen.*
*Dann wird man dich vollkommen herrlich schauen.*

Wie bei Matthesons Theorie der Affekte[92], wird hier die Wichtigkeit der Geduld durch die Prüfungen betont. Die Reime sind hier teilweise gepaart oder umarmend und evozieren einen verschachtelten Eindruck, als ob die Auferstehung noch aufgebaut werden soll. Der Erzähler schildert ebenso, dass der Herr bald die „Wohnung" „neu erbauen" wird. Die Symbolik der Erbauung beeinflusst Lichtenberg sicherlich in seiner Architektur. Für eine Stadt wie Darmstadt, die mehrmals zerstört wurde, ist der Aufbau regelmäßig ein „Wiederaufbau", ähnlich wie die Auferstehung. Die Idee von Auferstehung als Wiederaufbau soll auch die Bevölkerung beruhigen, was für offizielle Mitteilungen besonders wichtig ist. Vielleicht kann die Arbeit Lichtenbergs als Baumeister analog zur Aufgabe Christi betrachtet werden, der die Welt retten und zur Auferstehung bringen soll.

92 Siehe weiter unten das Kapitel über die Affekte.

### 6. Arie

*So ruhe sanft, du Wohnhaus einer Seele,*

*die nach dem Sieg die Lebenskröne trägt. [fine]*

*Kein Moder kann den Ruhm verzehren,*

*den, teu'rste Fürstin, dir zu Ehren*

*ein reiner Trieb in alle Herzen prägt.*

*Da capo*

Die Bedeutung der Seele wird hier gegenüber der körperlichen Materie ans Licht gebracht und erstaunlicherweise wird der Vers „So ruhe sanft, du Wohnhaus einer Seele“ nicht gereimt, um diesen semantischen Eindruck zu verstärken; es gibt nur leichte Assonanzen zwischen „Seele“ und „verzehren“ oder „Ehren“. Als Seele wird die Gräfin laut Lichtenberg von allen Menschen geehrt, was zeigt, dass sie während ihres Lebens als Person besonders geschätzt wurde. Die Arie erklärt auch, dass „das Wohnhaus der Seele“ mehr Wert als ein materielles Wohnhaus haben sollte. Die Arbeit der Auferstehung ist in der Tat noch viel besser als die Arbeit der Architektur. Aber die materielle Wirklichkeit kann auch manchmal helfen, die neue Wirklichkeit des Himmelreichs zu verstehen.

### 7. Secco-Rezitativ

*Und wenn izt unsre Tränen fließen,*

*so nimm, Höchstselige,*

*das Wehmutsopfer an.*

*Was in gehäufter Flut*

*so[wohl] Herz als Augen von sich gießen,*

*ist nicht ein Neid ob[wegen] deiner Wonne.*

*Wir wissen's wohl, der Herr hat es getan,*

*in dessen Hand dein Geist vollkommen ruht.*

Lichtenberg formuliert hier die Tatsache, dass der Herr durch seine Leidenschaft die Bedeutung der Träne verstehen soll. Seine Legitimation der Gefühle kündigt ebenso die Empfindsamkeit an. Die Verse reimen sich in Gruppen von vier Versen aufeinander, als ob sie sich „in gehäufter Flut“ miteinander reimen sollten.

*Dir scheint die Himmelsonne;*
*du freuest dich,*
*wir steh'n bestürzt.*
*Dein Kampf ist abgekürzt,*
*die Deinen müssen hie noch ringen.*
*Sie liebten dich,*
*der Höchste noch vielmehr.*
*Sie ehrten dich*
*itzt hast du größ're Ehr.*
*Du kannst in stolzer Ruhe singen:*

Lichtenberg entwickelt das Rezitativ mit Anaphern („dich“) zwischen gepaarten oder umarmenden Reimen, die besonders melancholisch klingen, um den Abschied von der Gräfin zu untermalen. Das weltliche Leben ist schwierig („ringen“), aber der Herr liebt Dorothea Friederike noch mehr als die lebenden Menschen. Hier wird eine weitere Bedeutung betont, die die pietistische Denkweise evoziert.

**8. Choral** [2. Strophe des Chorals „Einen guten Kampf habe ich auf der Welt gekämpfet.“ (1632) von Heinrich Albert[i] (1604-1651)]

*Forthin ist mir beigelegt*
*der Gerechten Krone,*
*die mir wahre Freud' erregt*
*in des Himmels Throne.*
*Forthin meines Lebens Licht,*
*dem ich mich vertrauet,*
*nämlich Gottes Angesicht,*
*meine Seele schauet.*

Dieser alte Choral von Heinrich Schützs Neffe und Schüler[93] erwähnt eine einzigartige und persönliche Beziehung mit Gott durch die Auferstehung. Dieses Licht, als Ereignis des Glaubens, findet hier einen besonders frommen Ausdruck im Rahmen der Auferstehung als Erlebnis des Erhabenen.

93 https://hymnary.org/person/Albert_Heinrich (Web 01.01.2019).

### *c. „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben."*

#### 1. Diktum (Apk 14,13)

*Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.*

Dies stellt ein besonders unlutherisches Zitat von der Offenbarung dar, in dem die Toten nicht nur durch den Glauben gerettet werden, sondern auch ihre Werke benötigen. Das Diktum betont möglicherweise die Tatsache, dass die Gräfin viele gute Taten während ihres Lebens ausgeübt hat und deswegen sehr beliebt war. Das Symbol des Adlers aus der vorherigen Kantate ist gleichwohl das Symbol des Apostels Johannes, der die Offenbarung geschrieben hat.

#### 2. Arie

*Ein schönes Ende krönt mein Leben,*
*ich ruhe sanft in Jesu Schoß. [fine]*
*Mein Freudenabend ist gekommen,*
*die Arbeitslast ist abgenommen,*
*mir ist ein lieblich schönes Los,*
*ein reiches Teil bei Gott gegeben.*
*Da capo*

Die vermeintliche Stimme Dorothea Friederikes wird hier zur erzählenden Stimme[94] und der Zuhörer soll ungeachtet seiner Traurigkeit vermittelt bekommen, dass die Gräfin dank ihrer Auferstehung jetzt besonders erfreut ist. Für Lichtenberg war sie nicht nur eine Person mit materiellem Reichtum, sondern er schätzte sie auch als spirituelle Person.

#### 3. Accompagnato-Rezitativ.

*Es sterben Christi Glieder nicht,*
*ihr Tod führt sie zum rechten Leben.*
*Des Glauben Schmuck, ihr Tugendlicht*
*und was sonst Gottes Geist in ihre Seelen prägt,*
*macht sie zu Gottbeliebten Reben.*
*Wenn sie die Frucht hier reichlich dargelegt,*
*so pflanzt sie Gottes Hand hin in des Himmels Eden.*

---

94 Die Reime werden hauptsächlich umarmend und in der Mitte gepaart .

*Und wer vermag den Segen auszureden,*
*der sie in Gottes Erbteil schmückt?*
*Dies war, Höchstselige, der Trost, der Dich erquickt.*

Die gleiche Idee, dass die Gräfin spirituell ergiebig war, wird durch den Erzähler weiter ausgeführt. Diese Fähigkeit, spirituelle Früchte zu entwickeln, wird hier auch als Möglichkeit, die Trauer zu überwinden, dargestellt. Der Trost wird hier nur durch spirituelle Mittel erreicht[95].

### 4. Choral [3. Strophe des Chorals „Wenn mein Stündlein vorhanden ist.“ 1562 von Nikolaus Hermann (1480/1500-1561)]

*Ich bin ein Glied an Deinem Leib,*
*des tröst ich mich von Herzen;*
*von Dir ich ungeschieden bleib*
*in Todesnot und Schmerzen;*
*wenn ich gleich sterb', so sterb' ich Dir;*
*ein ew'ges Leben hast Du mir*
*mit Deinem Tod erworben.*

Nikolaus Hermann wird bei Herrn „Koch“ in der Allgemeinen Deutschen Biographie[96] als „Dichter der Menschen“ mit viel „Naivität“ beschrieben. Die menschliche Dimension wird hier mit dem Ausdruck „Glied an Deinem Leib“ betont. „So sterb' ich Dir“, erwähnt die Beziehungen zwischen den Christen und Christus, was hier als eine besonders menschliche Beziehung verstanden wird. Die Auferstehung wird hier ebenfalls als eine Art besondere menschliche Erfahrung verstanden. Dieser Choral muss deswegen als besonders humanistisch begriffen werden.



Bild von Nikolaus Hermann aus der ADB[97].

95 Die Reime sind hier teilweise gepaart, teilweise umarmend, vielleicht förmlich analog zu „Reben“.
96 *Koch*, i. 390-398; *Allgemeine Deutsche Biographie*, xii. 186-188, &c. https://hymnary.org/person/Herman_N Web 01.01.2019.
97 Ebd.

**5. A. Secco-Rezitativ**

*Ja Seligste, Dein reiner Fürstengeist*

*ließ seine Lampe lieblich brennen.*

*Dein Glaubensglanz gab reichlich zu erkennen,*

*Du seist an Jesus Leib ein Glied und Er sei Dein.*

*Dein Sinn.ging himmelwärts,*

*Dein Tugendlicht muss allen dienlich sein.*

Lichtenberg zeichnet hier die Idee der Christen als Glieder des Leibs Jesu. Es ist möglich, dass die Gräfin als eine überaus soziale Person betrachtet wurde und aus diesem Grund besonders beliebt war. In diesem Ausmaß diente sie wahrscheinlich als Christin der Einheit der Kirche. Für Lichtenberg soll diese Einheit die Auferstehung ermöglichen, aber auch den Trost für die Trauer bringen.

**5. B. Accompagnato-Rezitativ**

*Dein Leib liegt zwar in tiefer Gruft versenkt,*

*jedoch der holde Rauch nimmt alles lieblich ein,*

*die [den?] Deine – ach!- verloschne Lampe macht.*

*Ein himmlisch Öl hat sie getränkt*

*und keine Zeit kann der Geruch vertreiben.*

Der Erzähler singt hier das Lob von der Gräfin und ihrem holden *„Rauch“* nach ihrem Tod, als ewiger Beweis ihres Zuganges zum Himmelreich.

**5. C. Chor**

*Dein Lauf ist zwar vollbracht,*

*doch Dein Gedächtnis wird bei uns im Segen bleiben.*

Die gleiche Idee, dass die Gräfin nach ihrem Tod niemals vergessen wird, wird weiter ausgeführt. Es liegt ein Kreuzreim vor, als ob beide Schicksale miteinander verbunden sind.

**6. Arie**

*Vergnüge Dich in Deiner Wonne,*

*Du Gottgeliebte Fürstensonne,*

*Dein Sterben ist kein Untergeh'n. [fine]*

*Die Trauernacht, die uns betroffen,*

*lässt uns bald einen Morgen hoffen,*

*da wir doch droben wieder sehn. Da capo*

Die Arie entwickelt sich emotionaler, um die „Wonne" der Auferstehung als Trost nach der Trauernacht zu bringen. Die Kantaten spielen damit die wichtige Rolle, diesen Trost in die Gesellschaft zu bringen, wenn die Verstorbenen besonders beliebt waren. Die Arie stellt mit ihren gepaarten und umarmenden Reimen und meist lichtstärken Begriffen, wie „Fürstensonne", „hoffen", „wieder sehn" eine Harmonie dar.

**7. A. Arioso**

*Es strahlt Dein Glanz in andern Auen,*
*wo ihn kein Übel decken kann.*

Ein Arioso ist eine freiere Form zwischen Arie und Rezitativ für eine einzelne Stimme und dabei narrativer als eine Arie und melodischer als ein Rezitativ. Die Form scheint hier elegischer als ein Rezitativ zu sein. Die Metaphorik des Lichtes wird hier insbesondere verwendet, um die Auferstehung zu verbildlichen.

**7. B. Chor**

*Wir müssen noch das Elend lauen*[98]*,*
*doch seh'n wir hoffnungsvoll*
*entfernt die Wohnung an,*
*die Dein erlöster Geist erkiest [erwählt].*

Der Chor stellt als Gegensatz die Schwierigkeit der menschlichen Existenz, die die „ars moriendi" lernen soll, den Vergleich zur Auferstehung der Gräfin her. Dieser Teil reimt sich nicht, was auch ein Merkmal eines Arioso sein kann. Die freiere Form des Arioso kann ebenfalls eine Metapher der Erlösung des Geistes Dorothea Friederikes sein.

**7. C. Arioso**

*Die Seufzer, die den Blick begleiten,*
*beklagen, was wir eingebüßt* [haben].

Die Affekte der Traurigkeit werden hier wieder ausdrücklich betont, aber in dieser 1731geschriebenen Kantate, sicherlich noch nicht so positiv betrachtet, wie in der literarischen Bewegung der Empfindsamkeit.

98 Laut Bernhardt Schmitt: „in der Fremde wohnen", „im fremden Land wohnen" (Grimm, Band 3, Spalten 406, Ziffer 1a; Stichwort Elend-2).

**7. D. Arioso**

*Doch spricht das treue Herz dabei:*

*„Gib, großer Herr der Herrlichkeiten,*

*dass unser teu'rstes Haupt*

*voll Trost und Kraft vollkommen herrlich sei.“*

Das „treue Herz“ wird hier zu einer Gestalt der Kantate, um zum Herrn zu beten und bei ihm für die Gräfin einen herrlichen Empfang zu gewähren. Der Ton ist hier besonders freundlich und familiär und unterstreicht die menschlichen Aspekte. Die Musikalität des Wortes „Herr“ drückt durch Alliterationen den Glauben an die Auferstehung aus.

**7. E. Accompagnato-Rezitativ**

*Und wenn denn uns der Tod das Leben raubt,*

*so muss doch unser Trauern schwinden,*

*wenn wir Dich, Seligste,*

*dort in der Höh' bei Deinem Gott*

*in weißen Kleidern finden.*

*Die Hoffnung trüget nicht*

*der Glaube fasst, was Gott verspricht.*

Am Schluss behauptet der Erzähler, dass die Traurigkeit nur eine weltliche Sache sei, wenn der Glaube den Trost und das Licht der Auferstehung bringe. Statt Alliterationen mit dem Wort *„Herr“* kommen hier Alliterationen mit dem Wort *„Gott“* und die Konsonanten „G“ und „T“ vor.

**8. Choral. [4. Strophe]**

*Weil Du vom Tod erstanden bist,*

*werd ich im Grab nicht bleiben.*

*Mein höchster Trost Dein Auffahrt [Auferstehung] ist,*

*Todsfurcht kann sie vertreiben;*

*Denn wo Du bist, da komm ich hin,*

*dass ich stets bei Dir leb' und bin.*

*Drum fahr ich hin mit Freuden.*

Dieser Choral ist die Folge des vorigen Chorals in dieser Kantate. Die Idee, dass die Auferstehung einen Trost bringen solle, wird weiterentwickelt dargestellt, weil zwischenmenschliche Beziehungen innerhalb der christlichen Kirche als besonders wichtig gelten. Zudem wird

ausdrücklich behauptet, dass es keinen Grund gibt, noch Angst vor dem Tod zu haben, weil es doch zur Freude mit dem Herrn durch die Auferstehung kommen würde.

## Poetologische und literarische Merkmale von Lichtenbergs Stil.

Lichtenbergs literarischer Stil zeigt gewisse Merkmale, die zu seiner eigenen Poetologie gehören. Unter seinen rhetorischen Stilmitteln findet man regelmäßig galante Untertreibungen bzw. Litotes, die die Wirklichkeit schöner und gemilderter darstellen, um ein galantes Ideal zu vermitteln. Das ganze Thema der Beziehung zwischen der verstorbenen Person und dem himmlischen Bräutigam liefert einen geeigneten Rahmen, um diese Sentimentalität auszudrücken, immer aber mit dem Ziel dabei auf eine spirituelle Bedeutung anzuspielen. Die umarmende Struktur der Reime illustriert insbesondere die Umarmung mit dem Bräutigam.

Die ganze Trauerkantate folgt einem performativen Ziel, den Zuhörer davon zu überzeugen, dass das Himmelreich schöner und wertvoller als das irdische Leben sei. Die Rhetorik und die verschiedenen Argumente verstärken diese Überzeugung. Die Ästhetik der Kantate wird immer im Rahmen dieser Rhetorik verstanden. Innerhalb dieses performativen Ziels gibt es auch ein antithetisches und dialektisches Verhältnis zwischen Erde, Himmel und dem Jenseits. Die gekreuzte Struktur der Reime betont besonders den Widerspruch zwischen diesen entgegengesetzten Wirklichkeiten.

Die Texte der Trauerkantaten sind auch musikalische Texte, die konstant rhythmisch bleiben. Manchmal wurde der Rhythmus verwendet, um Affekte und Emotionen auszudrücken. Nicht nur das Versmaß, sondern auch weitere musikalische Techniken, wie Anaphern, Wiederholungen, Alliterationen und Assonanzen geben damit eine rhythmische Dimension, insbesondere in den Arien, mit denen Dorothea Friederikes intime Erfahrungen des Lebens jenseits der Welt für sie ausgedrückt werden.

Die Dialektik zwischen Welt und Himmelreich und zwischen der Heldin und dem Erzähler schaffen manchmal eine theatralische, dramatische Dimension, die im Rahmen der spirituellen Rhetorik von Lichtenberg, als parodistisch oder satirisch verstanden werden kann. Mittels dieser versucht er, den Zuhörer zu überzeugen, dass das himmlische Leben eine höhere Bedeutung hat. Die weltliche Wirklichkeit wird beispielsweise im Vergleich zur schönen Wirklichkeit des Geistes als hässlich dargestellt. Diese Rhetorik dient auch dazu, die Trauerarbeit zu überwinden, und dabei zu zeigen, dass die Wahrheit, nicht nur materialistisch ist, sondern manchmal anderswo gefunden werden kann. Lichtenberg lobt auch intellektuelle Tugenden innerhalb seiner Poetologie. Manche allegorischen und metaphorischen Bedeutungen symbolisieren zum Beispiel die Selbstständigkeit und die Kritikfähigkeit, die besonders wichtig sind, um eine persönliche Selbstbestimmung zu erreichen. Die dritte Kantate betont vielmehr die menschlichen Aspekte mit einer Wertschätzung der Affekte, jedoch nicht so positiv als die Verständigung der Gefühle bei der Empfindsamkeit.

# 3. Die Trauerkantaten für den Kanzler Maskowsky (1732)

Der 1675 geborene Kanzler Maskowsky, der am 19. Dezember 1731 starb, ist:

> *„schon als junger Mann "auf mathematische, physische und andere curiose Wissenschaften dergestalt gelegt, dass er nicht sowohl aus gesammelten Manuscripten und guten Büchern als vielmehr aus denen von Ihm bis in sein hohes Alter fortgesetzten Beobachtungen der Constellation, Gesichtszüge und anderer Kennzeichen derer entweder sehr glück- oder unglückseelig-gewordener Menschen in der Beurteilung gar selten gefehlet"* (Diehl 1913: 139).

Er arbeitete seit 1720 als der *„Geheime[...] Rat", der „Oberamtmann der Niedergrafschaft Katzenelnbogen*[99]*"* (Wyß 1884: 563-564)[100], war Kurator (Superintendent) für die Universität[101] in Gießen und für die *„Gebührenerhebung für Währschaften"* verantwortlich (Battenberg 1980: 236). Diese Steuer wird 1721 gewaltig reduziert, weil sie als *„exorbitante Pachtgelder"* und *„ohne jede Rechtsgrundlage kassiert"* betrachtet wurde (ebd. 236). Ein Schreiben des Erbprinzen Ludwig (der künftige Ludwig VIII.) lobt *„seine Verdienste, seine Befähigung und seine Rechtschaffenheit"* (Wyß 1884: 563-564). Dank seiner tüchtigen Arbeit über 22 Jahre bekommt er verschiedene Auszeichnungen: Von Kaiser Joseph I. erhält er eine Adelserneuerung und von Kaiser Karl VI. den Reichshofratscharakter (ebd.).

Laut einer Sage soll er nach einem Abend in Ernst Ludwigs Haus auf dem Markte, in der früheren Apotheke den Tod gefunden haben, wo er vorübergehend nach dem Brand gewohnt hatte (Diehl 1913: 135). Nach dieser Legende soll eine Gräfin seinen Tod vorhergesagt haben, nachdem er sich von dem Landgrafen eine Beurlaubung erbeten hatte (ebd.). Ihre Vorhersage soll sie wie folgt formuliert haben: *„Da geht er hin, der gesunde starke Mann und hat keine Ahnung, dass er schon in sehr kurzer Zeit nicht mehr unter den Lebenden sein wird";* was nur einige Minuten später von einem Lakaien bestätigt wird - der Kanzler sei wirklich „*vom Schlage getroffen niedergestürzt"* und nicht mehr zu retten (ebd. 136). Laut Diehl ist diese Sage absolut nicht geschichtlich, weil der Kanzler an einer langen Krankheit gestorben sei und seit langem sein Haus nicht mehr verlassen

---

99 Niedergrafschaft, die am Ende des 16. Jahrhunderts bei Landgrafen Georg I. von Hessen-Darmstadt als Erbe erhalten wurde, und nach 1648 mit der Hessen-Kassel Linie geteilt wurde. (Siehe: „Nassau-Catzenenlbogische Gerichts- und Landordnung." Hernborn: 1616.[http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:1-103848 Web 12.06.2019] und Sponheimer, Meinhard. *Landesgeschichte der Niedergrafschaft Katzenelnbogen und der angrenzenden Ämter auf dem Einrich.* Marburg, N.G. Elwert, 1932).

100 Die Etymologie von „Katzenbogen" hat wahrscheinlich mit dem „Chatten" Germanischen Volksstamm zu tun, den Tacitus (58-120) in seinem Buch *„Germania"* beschreibt, und der während der Antiquität unter anderem in der geographischen Gegend von Hessen lebte.

101 http://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/wlbblb_personen/104069139/person (Web. 07.02. 2015).

hatte, weil er nicht mehr gesund war (ebd. 139). Diehl formuliert die Interpretation so, dass diese Gräfin mit einer kodierten Sprache nur die Fähigkeit von Maskowsky selbst symbolisieren würde, weil er sich ständig an den Tod erinnerte[102] aber auch Geheimwissenschaften besitze, der er, in der Logik der hermetischen Tradition, nur mit seinen engen Freuden teilen würde[103]. Die hermetische Symbolik der heimlichen Gräfin nimmt tatsächlich den Begriff des Seins-zum-Todes und seines philosophischen Rahmens vorweg.

In Mazkowskys Hause wird bei den Kanzlern als mögliche vorzeitige Antwort auf Lichtenbergs Trauerkantaten zu seinen Ehren, der folgende Abschiedgedank hinterlassen:

*"Du liebes Darmstadt dieser Zeiten,*
*Fahr hin, ich weiss ein besser Land,*
*O kurze Freud! O schöner Tand!*
*Dort oben hängt das güldne Pfand,*
*Daran Gott selbst sein Blut gewandt,*
*Das ich bald hoffe zu erstreiten."* (ebd. 138).

Am 10 Januar 1732, *„dem Geburtstag des Verstorbene[n]"* wurde *„ein Gedächtnisgottesdienst in der Stadtkirche mit Trauer-Music veranstaltet"*, zu der Lichtenberg das Libretto dichtete. Sowohl die Leichenrede als auch der Text zur Musik erschienen *„in der Gedächtnisschrift auf Maskowsky „Hochverdientes Ehrendenkmal" in Frankfurt im Druck"* (Müller 1929: 80).

Im Laufe seines Lebens erinnert und bereitet sich Maskowsky oft auf den Tod vor, *"dass er in dem Garten hinter seinem Haufe "allerhand schöne Sinnbilder vom Tode" malen ließ: einen Totenkopf, einen Sarg, eine Sanduhr und eine Grabstein mit entsprechenden Inschriften"* (Mühler 1929: 80).

Der Grabstein trägt die folgende Inskription, die eine Vorbereitung zum Tod vorschlägt:

*"Leser! In dem Lauff des Lebens,*
*Suchest du die Ruh vergebens,*
*Dieser Stein der giebet Ruh,*
*Nirgends ist sie sonst zu haben,*
*Willst du dich mit Ruhe laben,*
*Schliess mit dir die Augen zu"* (Diehl 1913: 137).

102 Siehe Teil IV.
103 Siehe Nachwort.



Wilhelm Ludwig von Maskowsky, Malerei von Johann Christian Fiedler 1720 [104]

**a. Vor der Predigt.**

**1. Diktum** (Aus: Psalm 142. 8)

*Fuhre meine Seele aus dem Ker(c)ker/*

*dass ich dan(c)ke deinem Namen.*

Dieser Psalm, ausdrücklich aus David, betet zu Gott, eine neue Freiheit zu erreichen, die bei Lichtenberg als das Leben nach dem Tod verstanden wird.

**2. Rezitativ.**

*O eitles Leben dieser Welt!*

*Wie hart liegt nicht ein Herz in dir gefangen*

*Was unerfahrner Wahn vor hoch und herrlich hält/*

*Erhabener Stand, Lust, Reichtum/*

*Pracht und Prangen/*

*Was sind sie? Bande edler Seelen.*

104 https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/AWTE5Z7NDW5MJYCRWN5OB3YBYP724B44?isThumbnailFiltered=true&query=maskowsky&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=AWTE5Z7NDW5MJYCRWN5OB3YBYP724B44&lastHit=lasthit&hitNumber=1(Web 13.11.2022).

Lichtenberg fährt mit der gleichen Idee fort. Die Menschen sind meistens *„Seelen"* mit *„Banden"* geschmückt. Diese *„Bande"* könnten einen Verweis auf die Auszeichnungen bilden, die Maskowsky bekommen hat. Die Reime sind gekreuzt, wie Bänder gebunden sind, *„Prangen"* wiederholt den Reim von *„ein Herz in dir gefangen"*, um zu betonen, wie strahlend das Herz Maskowkys ist. Der Rhythmus ist hier im Gegensatz zu den Trauerkantaten für Ernst Ludwig trochäisch,. Diese Kantate beginnt nahezu fröhlich und ohne zu zweifeln. Das irdische Leben wird hier als Eitelkeit verstanden.

*Ist nicht ihr höchster Grad*
*Ein Abgrund tiefer Kercker-Höhlen?*
Dieser Vers scheint einen Verweis auf das Höhlengleichnis von Platon zu machen. Der *„höchste Grad"* der Seele ist nur *„ein Abgrund"* der Höhle. Im irdischen Leben sehen die Menschen nur Schatten des wirklichen Lebens. Die Logik scheint hier platonisch zu sein und nicht ausschließlich christlich.

*Wer hier ihr toch [doch] getragen hat,*
*Der kan[n] die Bürde wohl nicht lieben;*
*O nein ! Der Geist sehnt sich hinauf/*
*wo sanf(f)te Ruhe, wo süße Freiheit lacht.*
Lichtenberg postuliert hier, dass es ganz normal ist, sich nach dieser Freiheit zu sehnen. Die Reime bleiben gekreuzt. *„Nicht lieben"* verstärkt die negative Bedeutung der *„Kercker-Höhlen"* und *„getragen hat"* reimt sich auf *„höchster Grad",* um die metaphysische Perspektive zwischen himmlisch/hoch und irdisch/niedrig klarzumachen.

*Kein Fall, kein Tod kan[n] ihn betrüben,*
*er weiß/ es wird kein Lauf(f)*
*zur Himmels-Freiheit so vollbracht.*
Maskowsky bleibt gemäß Lichtenberg ganz froh mit der Art und Weise einer ruhigen Macht. Einerseits wird die Himmels-Freiheit als perfekt verstanden, andererseits stellt Lichtenberg in diesem Rezitativ fest, dass der Lebenslauf Maskowkys ganz einzigartig und vollkommen war[105]. Diese Kantate scheint besser durchdacht zu sein, als die Kantaten für Ernst Ludwig, die wahrscheinlich kurzfristig geschrieben wurden. Lichtenberg und Graupner haben, zwischen dem

105 *„Lauf"* reimt sich auf *„hinauf"*, um die Seelen nach oben zu leiten, um die himmlische Wirklichkeit besser zu verstehen. *„Vollbracht"* reimt sich auf *„lacht"*, um die frohe Konnotation zu betonen.

19. Dezember 1731 (der Tod Maskowskys) und dem 12. Januar 1732 (die Interpretation der Kantate) 24 Tage gebraucht, um die Kantate zu komponieren.

**3. Arie.**

*Der Glaube lacht des Todes Band/*

*Der Geist fühlt dessen Sesseln nicht.*

Der Rhythmus wird jetzt für die Arie jambisch. Die Alliteration mit „G" zwischen *„Glaube"* und *„Geist"* gibt einen Eindruck von Stärke. *„Band"* reimt sich nicht und ist von der formalen Logik der Arie ausgeschlossen.

*Und hält die Gruf(f)t den Leib gefangen/*

*Er wird nur desto schöner prangen/*

*Wenn Jesus ihre Riegel bricht.*

*Der Glaube lacht des Todes Band*

*Der Geist fühlt dessen Sesseln nicht.*

Die Arie singt das Lob einer neuen Freiheit und wie keine körperliche *„Riegel"* nach dem Tod für Maskowsky seine Auferstehung verhindern sollte[106]. Die Reime (zwischen *„bricht"* und *„nicht"*) sind umarmend, um diesen Eindruck der Vollkommenheit zu verstärken.

**4. Diktum** (Aus dem Buch der Weisheit III, 1).

*Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und kein Qual rühret sie an.*

Das Buch der Weisheit wird laut der Überlieferung von Solomon geschrieben, als er König von Israel war. Dieses Diktum klingt fast wie ein politischer Entwurf. Einerseits beinhaltet dieses Zitat die ewige Freude und die Ruhe der richtigen Seelen nach dem Tod, andererseits beschreibt Lichtenberg hier vielleicht das Leben einer geeigneten Regierung, das Ergebnis einer Gerechtigkeit, die von Gott inspiriert wird. Mazkowsky wurde Kanzler dank seiner guten akademischen Arbeit und der Großmütigkeit seines Verhaltens. Diese Eigenschaften betonen besonders die Güte seiner Persönlichkeit.

106 *„Bricht"* reimt sich auf *„fühlt nicht"*, um sich von der alten Wirklichkeit zu befreien. *„Prangen"* reimt sich auf *„die Gruft gefangen"*, um diese neue Freiheit zu betonen.

**5. Rezitativ**

*Hochseeliger! Dein Glauben-Blicks,*

*ersahe diesen Stand der Frommen,*

*darauf eiltest du mit Freudigkeit,*

*zu diesem hohen Glück*

*zur sanfften Ruh durch Sterben einzukommen.*

Lichtenberg erklärt in diesem Vers mit einer leicht pietistischen Konnotation, dass das Leben Maskowskys *„ein Stand der Frommen"* war. Diese Frömmigkeit macht ihn sehr stark, um auf das Himmelsreich zu hoffen. Das Rezitativ ist wieder jambisch. Nur *„Frommen"* reimt sich wirklich auf *„einzukommen"*, um darzustellen, dass man sich auf das Wesentliche zu konzentrieren habe, und in den Himmel gehen werde. Die Alliterationen mit F, G und S[107] geben dem Vers eine besonders erzählende Dynamik.

*Doch ach! Wir gehen in tiefem Leyd [Leid]*

*und wer missbilligt unsre Klagen?*

*Was wird nicht deinem Haus, dem Staat, dem ganzen Land,*

*in Dir zu Gruf(f)t getragen?*

Die Klage wird von Lichtenberg als angemessen betrachtet, die Emotionen scheinen für ihn niemals schockierend[108]. Lichtenberg erzählt außerdem in diesem Vers, wie einzigartig die Persönlichkeit Maskowskys war und dass sein Geheimnis in die Gruft mitgenommen wird. Im Gegensatz zu Ernst Ludwig hatte Maskowky eine gute, starke intellektuelle Bildung genossen, um Kanzler der Universität zu werden. Von Geburt aus war er nichts Besonderes, und sein Verdienst ist dementsprechend noch beeindruckender. Maskowsky war wahrscheinlich verantwortlich für die effektive Tätigkeit der Hauptregierung in Darmstadt[109].

107 Frommen, Freudigkeit, Glauben, Glück, sanften, Sterben, Stand.

108 *„Klagen"* reimt sich auf *„zu Grufft getragen"*, um die Trauer des Begräbnisses zu betonen.

109 Die Alliterationen mit G, L, S, W, D erinnern noch dynamisch an die Stärke von Maskowsky.

*Ach ja! Die höchste Hand*

*hat sie durch Deinen Tod /*

*ach! Allzuhart geschlagen*

*Zwar du kannst jetzt vollkomm[e]ne Lust genießen,*

*doch unsre Thränen müssen fließen.*

Lichtenberg drückt wieder die Traurigkeit des Verschwindens aus. *„Geschlagen"* setzt den Reim auf *„Klagen"* und *„getragen"* fort und betont das unvermeidliche Schicksal des Todes mit seiner Wiederholung. Der Reim zwischen *„genießen"* und *„fließen"* wird gepaart, um auf die Polarität der Gefühle zu deuten: Maskowsky wird immer als ganz froh dargestellt, während das irdische Leben als pathetisch verstanden wird.

**6. Arie**

*Die T(h)ränen sind nur hier auf Erden,*

*im Himmel aber unbekandt [unbekannt].*

*Kein Jammer-Stand*

*kränckt [kränkt] droben Gottes Hausgenossen.*

Die Arie bleibt jambisch um die Gefühle länger auszudrücken. Die Reime sind umarmend: *„auf Erden"* kontrastiert mit *„Gottes Hausgenossen"* und *„unbekannt"* mit *„Jammer-Stand"*. Beide Wirklichkeiten werden als Gegensätze verstanden, um die Hoffnung auf das Himmelreich tiefer zu verwurzeln.

*Der bitt[e]re Guss der hier geflossen/*

*wird in des Himmels-Land*

*in Süßigkeit verwandelt werden.*

*Die T(h)ränen sind nur hier auf Erden,*

*im Himmel aber unbekandt.*

Lichtenberg erinnert an die Seligpreisungen (Matthäus IV 3-12) und insbesondere: *„Freuen dürfen sich alle, die unter dieser heillosen Welt leiden – Gott wird ihrem Leid ein Ende machen* (IV-4). Die Reime zwischen „Land"/"unbekandt" und "werden"/"Erden" sind umarmend, um den Trost dieser Verwandlung zu illustrieren.

**7. Rezitativ**

*So still auch hier die herbe Flut,*

*Betrübteste! Die T(h)ränen sind vergebens;*

*bewundert doch das edle Gut,*

*Das Euer-Haupt/ das unsre canzlar crönt.[Kanzler krönt]*

*Sein Geist wohnt in dem Land des Lebens,*

*In sanf(f)t und stiller Ruh!/ [Ruhe]*

*wo lauter Jubel-Lust erthönt.*

*Er Selbst ruf(f)t euch den Wehmu(th)s-Trieb zu stillen,*

*von oben zu:*

*Weint nicht ! Getrost! Ehrt Gottes Willen.*

Der Rhythmus bleibt jambisch und die Reime sind gekreuzt. Lichtenberg erzählt, wie der Geist sich selbst darum bittet sich nicht niedergeschlagen zu fühlen. Die Erzählung entwickelt eine psychologische Analyse der Gefühle und bezeichnet die überhöhte Traurigkeit als den Ausdruck eines *„Wehmuths-Trieb[es]"*, der jegliches Gefühl von Lebenssinn raubt. Der Erzähler strebt nach einem neuen frohen und bewussten Leben ebenso pragmatisch und froh wie Maskowsky war: *„Das edle Gut"* soll jetzt Maskowsky im Himmel krönen.

**8. Choral**[110] (Meine Wallfahrt ich vollendet hab v. 6)[111]

*Darum lasst fahr[e]n all Traurigkeit/*

*thut mich nicht mehr beweinen: in mir ist nichts dann lauter Freud/*

*weils GOTT so gut thut meynen/*

*meinen Seel[e] preis(e)t Gott den Herrn/*

*für solch freudenreich Leben/*

*was könt' ich herrlichers begehrn : Gott wolls euch allen geben.*

Dieser Choral wiederholt die gleiche Idee eines neuen Lebens im Himmelreich, wie sie in der lutherischen Tradition verstanden wurde. *„Allen geben"* betont spezifischer die absolute Vollkommenheit dieses neuen Lebens.

110 Laut Bernhardt Schmitt ist "der Autor dieses Chorals [...] unbekannt, die Melodie kann aber in zahlreichen Choralbüchern gefunden werden.".

111 Erstaunlicherweise verwendet Goethes Werther am 9. Mai das gleiche Wort „Wallfahrt", um sich von dem Tod zu nähern: „Ich habe die Wallfahrt nach meiner Heimat mit aller Andacht eines Pilgrims vollendet, und manche unerwarteten Gefühle haben mich ergriffen. „http://www.authorama.com/die-leiden-des-jungen-werther-55.html (Web 25 Feb. 2019).

### b. Nach der Predigt.

#### 1. Choral (v. 1)

*Freu dich sehr/*
*o meine Seele !*
*Und vergiss all Noth und Quaal /*
*weil dich nun Christus dein Herre /*
*rufft aus diesem Jammer-thal /*
*aus Trübsal und grossem Leyd /*
*solt du fahren in die Freud /*
*die kein Ohr hat ja gehöret /*
*und in Ewigkeit auch währet.*

Eine andere Strophe des gleichen Chorals beginnt den zweiten Teil der Kantate nach der Predigt. Das ewige Leben wird wieder in Bezug der Seligpreisungen angesprochen.

#### 2. Rezitativ

*Hochseel'ger Mann!*
*Dein Freuden-Abend ist gekommen,*
*Die Bürde ist dir angekommen,*
*Die nicht ein jeder ertragen kan[n].*

Der Reim ist umarmend und der Rhythmus jambisch, während dieser Vers einer erzählenden Logik folgt. Die Alliterationen mit „D“[112] kommen wiederholen sich, weil der Erzähler Mazkowsky anspricht und eine gewisse Vollendung seines ganzen Lebens bezeichnet.

*Der Höchste rufft Dich selbst hinauf;*
*Vergnüge Dich in deinem Glücke,*
*das nicht durch Unbestand und Lücke,*
*wie hier, gerechte Seelen quält.*

Wie Lichtenbergs Werken entnehmen werden können, herrscht meist Ungerechtigkeit auf der Erde. Das Leben nach dem Tod soll für ihn daher notgedrungen gerecht und besser werden. Nur *„Glücke“* und *„Lücke“* reimen sich in der Mitte des Verses zusammen, um die Polarität der Schicksale zu betonen.

112 Dein, dir, die

*Dein Ruhm crönt [krönt] Deinen Lebens-Lauf(f);*

*Dein Leib liegt zwar entseelt*

*Doch bleibt Dein Name wie Dein Geist/*

*Den Hof und Land noch heute preist,*

*In Hessens Gränzen [Grenzen] unverstorben.*

Lichtenberg beschreibt den Tod in diesem Vers wie der Verlust der Seele für den Leib. Er erzählt, wie Maskowsky dank der Krönung sein ganzes Leben berühmt bleiben wird. Dieser Vers scheint widersprüchlich zur Logik der Eitelkeit des Lebens, die vor der Predigt angeführt wird. Der Trost des Ruhms scheint für Lichtenberg ein wichtiger Trost, für die Gläubigen und die Einwohner Hessens. Der Erzähler scheint nicht mehr Maskowsky anzusprechen. Der weltliche Ruhm erscheint hier als Zeichnen der fortschreitenden Säkularisierung der Gesellschaft und kann deshalb nicht als rein pietistisch betrachtet werden. Der Widerspruch scheint immer wieder im Darmstädter Hof vorzukommen und deutet darauf hin, dass es schwierig wurde, die Regierung zu preisen, und gleichzeitig einer spirituellen Logik zu folgen[113].

**3. Arie**

*Die Ruhe crönt [krönt] erlauchte Seelen*

*Des Todes-Pfad führt sie hinein.*

Das Wort *„erlaucht“* wurde auch 1739 in *„Gott, Deine Gerechtigkeit ist groß“*, im Accompagnato-Rezitativ der dritten Kantate für Ernst Ludwig verwendet. Die Bedeutung des Wortes wurde in dieser Analyse erklärt. Dieses Wort verkörpert den Widerspruch der Kantaten Lichtenbergs, dass die Berühmtheit einen spirituellen Sinn haben kann, ohne irgendwelche echte Frömmigkeit zu verkörpern. Jedoch wird in diesem Vers die Eitelkeit des Ruhms betont.

*Auf Zentner lasten dieser Zeit*

*Wird in die Se(e)ligkeit*

*Ihr Labsal wundersüße seyn [sein].*

*Die Ruhe crönt [krönt] erlauchte Seelen*

*Des Todes-Pfad führt sie hinein.*

Laut Duden[114] bedeutet *„Labsal“* im Mittelhochdeutschen *„etwas, was jemanden erfrischt“*. Lichtenberg gibt mit *„Zentner“* eine präzise Angabe über die Last der Zeit. Auch wenn es ein

---

113*„Preist“* reimt sich auf *„Geist“*, wie eine positive Folge der subjektiven Persönlichkeit Maskowskys. *„Lebens-Lauf“* reimt sich auf *„hinauf“*, um das richtige Leben Maskowkys zu loben. *„Entseelt“* reimt sich auf *„quält“*, um die Traurigkeit zu betonen. *„Unverstorben“* reimt sich unrein auch auf *„gekommen“* und *„angekommen“* und schließt die erzählende Logik dieses jambischen Rezitativs.

114 Scholze-Stubenrecht 2011: 1080.

Stilmittel zu sein scheint, könnte dieses etwas mit der Alchemie zu tun haben. Es ist möglich, dass Lichtenberg, genau wie Ernst Ludwig, eine gewisse Gelehrsamkeit über Alchemie besaß. Dieser Vers nimmt Bezug auf Johannes IV, in dem Jesus die Samaritanerin trifft und ihr sagt: *„Wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, wird nie mehr Durst haben. Ich gebe ihm Wasser, das in ihm zu einer Quelle wird, die bis ins ewige Leben weiter sprudelt"* (Johannes IV, 14)[115].
Die Alliterationen mit S und Z[116] sind hier zahlreich und betonen die Veränderung zwischen beiden Leben. Diese Arie drückt die Seligkeit eines neuen Lebens aus.

**4. Rezitativ**

*Ringt immerhin nach hohen Würden,*
*Ihr Sclaven [Sklaven] dieser Eitelkeit;*
*Was sucht ihr? Schwere Bürden,*
*Wo Sorge, Feindschaft, Müh[e] und Streit*
*Ein edles Herz durch tausend Qu(a)al ermüden.*

Der Erzähler bezieht hier Stellung, um die *„Würden"* als Eitelkeit zu verurteilen. Die Reime sind gekreuzt, um beide Schicksale einander gegenüberzustellen. Der Rhythmus bleibt jambisch und melancholisch.

*Wohl denen ! Die im Frieden,*
*hinauf zum stillen Sabbath gehen,*
*wo alle Last zu ihren Füßen liegt.*

Der Erzähler argumentiert wieder, um die Gläubigen davon zu überzeugen, dass diese Würde nur Eitelkeit ist und der Tod eine bessere Erfahrung einleitet. *„Frieden"* und *„Sabbath gehen"* reimen sich zusammen, um den Eindruck von Ruhe zu betonen. Die Alliterationen mit F, W und S[117] schaffen die besondere Dynamik des Rezitativs und verstärken den Eindruck, dass dieses bessere Leben eine logische Folge des irdischen Lebens darstellt.

*O Seeliger! Wie musst du so vergnügt,*
*Fürm Thron des Lammes stehen!*
*Hier musstest Du nur Lasten tragen,*

115*„Zeit"* reimt sich auf *„Seligkeit"*, als widersprüchliche Wirklichkeiten der Welt und des Himmels. *„Sein"* reimt sich auf *„hinein"*, wie das Sein als Wahrheit des Lebens mit dem Himmel verbunden wird.
116 Seligkeit, Labsal, wunder-süße, sein, Zentner, Zeit,…
117 Frieden, Füssen, Wohl, wo, stillen, Sabbath.

*Dort will Dir stets das Licht erwünschter Ruhe tagen.*

*„Fürm"* scheint eine alte Benutzung der Präposition *„für"* im Dativ zu sein, deren Bedeutung mit der von *„Vor"* vergleichbar ist. *„Stehen", „tragen",* und *„Tagen"* reimen aufeinander, fast wie bei einer syllogistischen Logik des Auferstehung-Prozesses, während *„vergnügt"* allein bleibt, vielleicht, weil nur Maskowsky diesen Prozess wirklich erfahren kann.

**5. Arie**

*Freue Dich in Deinem Segen,*
*Raste! Großer Mann! Vergnügt.*

Diese Arie stimmt einen Gesang der Freude für die Auferstehung Maskowskys an. Der Rhythmus ist jetzt trochäisch, um diese Freude auszudrücken.

*Deine Glieder*
*Werden wieder*
*Aus dem Moder auferstehen;*
*Und verklärt in jenen Höhen*
*Deinem Geiste zugefügt.*
*Freue Dich in Deinem Segen,*
*Raste! Großer Mann! Vergnügt.*

Die Reime werden hier teilweise gekreuzt, teilweise gepaart. Die Kreuzung (zugefügt, vergnügt; Höhen, Segen) scheint das neue Leben zu bezeichnen, während die Paare (Glieder, wieder; auferstehen, Höhen) die Auferstehung, als Fortsetzung des irdischen Lebens betonen. Die Arie betont fröhlich, wie dieses neue Leben verbessert wird. Lichtenberg glaubt hier an einen neuen Körper als Teil dieser himmlischen Auferstehung.

**6. Rezitativ**

*Du aber, Hüter Israel !*
*Lass einen andern Daniel,*
*Das Ruder unsers Staats in reiner Weisheit len(c)ken.*
*Ja! ja! du wirst ihn schen(c)ken.*

Das Symbol der Stadt Darmstadt ist der Löwe. Es befinden sich einige Löwen-Statuen außerhalb des Residenzschlosses. Daniel wurde von Gott vor den Löwen in Babylon geschützt: *„Mein Gott sandte seinen Engel und verschloss den Löwen den Rachen, sodass sie mir nichts antun konnten. Denn er hat keine Schuld an mir gefunden und auch gegen dich, mein König* [Darius]*, habe ich kein Unrecht begangen."* (Daniel VI 23) Daniel symbolisiert die Gerechtigkeit, die für Lichtenberg

Maskowsky verkörpert. Der Erzähler fordert eine neue Regierung, um Maskowsky zu ersetzen, und argumentiert, dass diese Regierung gerecht sein muss. Die Reime sind gepaart: *„Hüter Israel“* reimt sich gepaart auf *„Daniel“* und *„lenken“ auf „schenken“*, um die Großzügigkeit und betonen das Wohlwollen der Regierung. Der Rhythmus ist jambisch.

*Die Hoffnung zweifelt nicht,*
*So lange unser Fürsten-Licht*
*Ob Darmstadt Gränzen [Grenzen] strahlend steht,*
*so muss uns aller Wunsch gelingen.*
Lichtenberg versteht Maskowsky als einen Schützer der Stadt, auch nach seinem Tod. *“Zweifelt nicht“* reimt sich auf *„Fürsten-Licht“*, um die strahlende Zukunft Darmstadts aufgrund des intellektuellen Einflusses Maskowskys zu zeigen. *„Strahlend steht“* reimt sich nicht, um die Einzigartigkeit dieses Lichts zu betonen.

*Und geht der höchste diesen gnädig ein*
*So wird kein Unglücks Fall durch unsre Pforten bringen;*
*Und unser Fürst stets fort vollkommen herrlich seyn. [sein]*
Lichtenberg wiederholt seine Überzeugung, dass Maskowsky noch nach seinem Tod einen konstruktiven Einfluss auf die Stadt ausüben wird[118]. Der jambische Rhythmus drückt die Traurigkeit aus, auch wenn dieses Rezitativ inhaltlich nur optimistische Schlüsse zieht.

**7. Diktum.** Daniel XII. 13.
*Du aber/*
*Daniel gehe hin:*
*bis das Ende komme/*
*und ruhe/,*
*das du aussteh(e)st in deinem T(h)eil/*
*am Ende der Tage.*
Das Kapitel XII im Buch Daniel erklärt deutlicher, was am Ende der Zeit, des Lebens und der Welt geschehen soll: *„Du aber geh jetzt und leg dich zur Ruhe! Am Ende der Zeit wirst du auferstehen. Dann wird dir das Leben zuteil, das Gott für alle bestimmt hat, die ihm treu geblieben sind.“* (Daniel XII. 13) Dieses biblische Zitat wird wieder stark mit dem Begriff der Gerechtigkeit

118*„Bringen“* reimt sich auf *„gelingen“*, um das positive Schicksal der Stadt zu illustrieren, und *„geht ein“* mit *„sein“*, um das Verhältnis zwischen dem Sein und dem Himmelsreich im Herz der Gläubigen zu verstärken.

verbunden. Lichtenberg betrachtet Maskowsky als einen gerechten Mann, der sein Geheimnis bis ans Ende der Zeit behalten wird.

**Schluss.**

In der ganzen Kantate stellt Lichtenberg Maskowsky als eine spirituelle und verdienstvolle Figur dar. Nach der Predigt versuchte Lichtenberg die Entdeckung eines neuen Lebens nach Maskowskys irdischem Leben zu beschreiben, während der erste Teil sein Porträt skizzierte. Diese Darmstädter Persönlichkeit unterscheidet sich stark von Ernst Ludwig, der wesentlicher ein Mitglied des Adels war. Lichtenberg zeigt eine größere spirituelle Zuneigung für Maskowsky, mit der die Gläubigen ihre eigene Spiritualität teilen können. Im Falle Ernst Ludwigs macht der Standesunterschied die Identifizierung und die Sympathie schwieriger.

# 4. Die Trauerkantaten für den Landgrafen Ernst Ludwig (1739)

## a. „Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott“[119]

Diese Kantate wurde am Freitag, 18.09.1739, für die öffentliche Beisetzung vorgeführt (Schmitt 447/23, 2014: 6). Ernst Ludwig stirbt am 12. September. Graupner und Lichtenberg komponieren die Kantate in nur sechs Tagen (Sorg 2014: 3). Diese Kantate wird wieder anlässlich des Todes des Landgrafen Ludwig VIII. mit einem stark veränderten Text vorgeführt (Schmitt 447/24, 2014: 6).

**1. Diktum.**

*Lasset uns unser Herz samt den Händen*
*aufheben zu Gott im Himmel* (aus: die Klagelieder Jeremiae 3, 41).
Das erste biblische Zitat betont die Reinheit des religiösen Gefühls. Das Beten wird ein Dialog zwischen dem Herzen und Gott. Die Erfahrung der Trauer enthüllt eine Reinheit des Gefühls durch schwierige Geschehnisse. Die Klage kommt dem wahren Beten näher, macht das Beten aufrichtig. Dieses Zitat drückt die Ratlosigkeit angesichts der tragischen Erfahrung des Todes aus, die sie mit dem Exil in Babylon vergleicht, sofern Jeremias Klagelieder in Babylon stattfinden.

*Unsers Herzens Freude hat ein Ende,*
*unser Reigen ist in Wehklagen verkehret.* (ebd. 5, 15)[120].
Das Wort *„Reigen“* ist ein altes Äquivalent von *„Reihe“*. *„Reigen“* bedeutet eine Art Tanz, mit dem die Idee der Harmonie verbunden wird. Im Mittelalter symbolisiert die Musik ein harmonisches Prinzip der Weltanschauung. Die ersten musikalischen Bücher sind nur philosophische Erläuterungen über die Art und Weise, wie die Harmonie der Welt verstanden werden konnte. Das heißt, dass die Musik eine Klage geworden und der Gesang unmittelbar mit dem Dichter verbunden ist. In der musikalischen Theorie wurden zwei Prinzipien entwickelt: Die „prima prattica“ und die „secunda prattica“. Als Komponist ist Graupner von Monteverdi beeinflusst, der die „secunda prattica“ mit vielen Dissonanzen und Chromatismen zur Geltung brachte. Die „prima prattica“ wurde gewöhnlich als die richtige Methode betrachtet, kirchliche Musik zu komponieren. Die musikalische Komposition wird dann zu einer Klage und drückt so eine schwierige Erfahrung aus. Die Frage ist hier, inwiefern Lichtenberg seine Trauergedichte auch als Klagedichter geschrieben hat und inwiefern er die Erfahrung des empirischen Todes als wirkliche

119 Transkription: Bernhardt Schmitt.
120 Schmitt 447/23, 2014: 4.

Erfahrung des Seins innerhalb seiner Grenzen gedacht hat. Gewissermaßen klingt hier Lichtenberg wie ein Dichter der Dissonanz und des Verschwindens der Harmonie. Dieser Vers stellt meistens eine Einführung und die Exortatio mit einer wirklichen Frömmigkeit dar. Die „literarische Dissonanz“ muss noch später in dieser Kantate wirklich emotional ausgedrückt werden. Einerseits macht die Klage die Reinheit möglich, andererseits kann die Klage hauptsächlich mit Dissonanzen ausgedrückt werden. Die Reinheit des Gefühls und die Harmonie der Komposition werden hierzu widersprüchliche Begriffe.

**2. Accompagnato-Rezitativ**

*Bestürztes Vaterland,*
*lass Ach und Weh in deinen Grenzen tönen.*

Das *„Vaterland“* von Hessen-Darmstadt wird mit den Grenzen des *„Seins“* verglichen. Lichtenberg spricht zu den Einwohnern in ihrer Trauer, zu Ernst Ludwigs Dynastie und seinem Schicksal und seiner Verantwortung. Die Trauer wird als eine Erfahrung des Schicksals angenommen. Dieser Satz richtet sich auch an den Landgrafen Ernst Ludwig, der sein Land vertrat, jetzt aber verschwunden ist, deswegen kein Landgraf mehr sein und an der Pracht seines Hofs nicht mehr teilnehmen kann. Die Alliteration zwischen „Vaterland“ und „Weh“ verbindet Qual und Vorfahren, aber auch Qual und Geschichte und könnte auf diese Art und Weise ein neues Verständnis der Zeit als poetische Zeit oder zeitlose Ewigkeit öffnen. Die Zeit der Dichtung entkommt der Zeit der Geschichte.

*Verschwende in gehäuftem Guss*
*ein unerschöpflich Maß der Tränen.*

Im Gegensatz zu Geld sind Tränen und Trauer *„unerschöpflich“*. Dieser Vers fügt eine Dialektik des Unendlichen und des Endlichen ein: das menschliche Leben und die göttliche Existenz, die Zeit und die Ewigkeit, die Kunst und die göttliche Ökonomie. Lichtenberg betont die ewigen Aspekte des Lebens. Die Traurigkeit wird nur eine Spiegelung der Ewigkeit der guten Taten Ernst Ludwigs. Gleichzeitig kann diese Idee der Unendlichkeit mit neuen Zahlideen, die im 17. Jahrhundert mit Philosophen wie Descartes, Pascal oder Leibniz eingeführt worden sind, die Zahlen als Beziehung betrachten, und *„sich als einer Ablösung der Geometrie von der optischen Handhabe der Konstruktion ... aussprach“* (Spengler 1923: 100), um die Unendlichkeit der Zahlen denken zu können, und wo „*die Annäherung – den Prozess, die Operation – selbst“* dargestellt wird und „*der Seelentum ein historisch angelegtes ist“* (ebd. 117–118), insoweit die Auferstehung für den Mathematiker Lichtenberg als ein denkbares Verfahren verstanden werden kann. Die Verse folgen keinem regelmäßigen Rhythmus, was den Ausdruck einer emotionalen Unordnung verursacht; sie

erzählen diese Traurigkeit[121]. Die Alliterationen mit „G“ zwischen *„gehäuftem“, „Guss“* und *„Grenzen“* betonen, dass es viele Traurigkeit in dieser Kantate auszudrücken gibt.

*Die höchste Hand,*
*ihr strenger, doch gerechter Schluss,*
*hat dich ja wohl recht hart geschlagen.*

*„Hand“* wird hier als Metapher des Todes und „Pars pro Toto“ der Gerechtigkeit des Gottes verwendet. Diese Hand ist auch mit der Schuld und der Buße verbunden. Die ökonomische Schuld Ernst Ludwigs (*„verschwende“/ „unerschöpflich“*) war zwar sehr groß und wird hier zur Metapher der Summe der Sünden. *„Hart geschlagen“* scheint mehrdeutig zu sein und bedeutet auch die kalte Wirklichkeit des Todes genauso wie Ernst Ludwigs eigene personelle Schwierigkeit im Laufe seines Lebens. Eine tiefere Analyse könnte diesen Satz als Ausdruck des tragischen Schicksals der Stadt Darmstadt betrachten, die entweder in der Vergangenheit oder in der Zukunft Lichtenbergs bei mehreren Gelegenheiten durch Katastrophen, Kriege und Brände fast vollständig vernichtet wurde. Dieser Vers erzählt allegorisch die Erfahrung des Todes. Zahlreiche Alliterationen und Assonanzen können in diesem Vers gefunden werden („H“, „R“, „ch“/“sch“ ; „“A“, „E“, „O“). Sie vermitteln den Eindruck eines harmonischen Schicksals, das mit einer schmerzlichen Wirklichkeit (von harten Konsonanten) durchmischt wird.

*Dein Fürst, dein höchst gepries'nes Haupt,*
*dein Vater, ach! wird dir geraubt.*
*Ach, schmerzliches Geschick!*

*„Preisen“* ist hier nicht nur mit dem Lob, sondern auch mit dem Geld verbunden. Es ist schwierig, keine Ironie in diesem erzählenden Satz zu lesen, wenn sich *„Haupt“* auf *„geraubt“* reimt, und ebenfalls weil das Wort *„geraubt“* ein Bestandteil des ökonomischen Wortschatzes ist. Steuern waren für die Bevölkerung schwer zu stemmen. Sicherlich ist der Tod ein *„schmerzliches Geschick“* aber auch Armut und Schulden bilden eine Konstante in einer solchen Tragödie.

---

121*„Tränen“* reimt sich auf *„tonen“* und zeigt, dass die Klage etwas Musikalisches für den Dichter ist.

*Ernst Ludwig wird - o Jammerblick! -*
*erblasst hin in die Gruft getragen.*
Die historische Wirklichkeit wird hier wie eine Nachricht verkündet und der Grund der Trauerkantate wird benannt. Innerhalb der Entwicklung der Kantate spielt diese Strophe die Rolle einer Darlegung. Die ganze Strophe ist in Jamben verfasst und drückt Melancholie aus[122].

### 3. Arie

*Fürst und Vater, ach, wie wehe*
*ist uns doch bei deiner Bahr'.*
Die Arie ist der melodischeste Teil einer Kantate, im Gegensatz zum Rezitativ, das den erzählenden Teil bildet. Hier werden die traurigen Gefühle betont. Dieser Vers stellt die Tiefe der Trauer und die religiösen Gefühle dar. Die Arie wird außerdem eine Meditation der Gefühle. Ursprünglich musste die Arie als Bestandteil der Kantate die Gefühle ausdrücken, hier ist es in Bezug auf das menschliche Schicksal und die besondere Erfahrung des Todes.
Lichtenberg trauert Ernst Ludwig wie einem Vater nach, nicht nur mit seiner Familie, sondern auch mit allen Menschen in Hessen-Darmstadt. Einerseits wird Ernst Ludwig sehr positiv betrachtet, wie ein Wohltäter, der Leben schenkt. Tatsächlich war Ernst Ludwig ein Patron der Künste und auch der Mitglieder anderer Religionen, insbesondere der Juden.
Ernst Ludwigs Tod als Verschwinden eines Vaters, ermöglicht eine Emanzipation. Das Publikum weint nach Ernst Ludwigs Abreise, aber das Verschwinden eines Vaters eröffnet neue Freiheiten. Doch es ist auch eine christliche Tradition, in der der Vater das Patriarchat verkörpert. Ernst Ludwig hat die Trauer mit dem Schutz der Künste beeinflusst, wodurch die Trauer im Rahmen der Entwicklung einer neuen Gesellschaft so wichtig für Ludwig VIII. ist. Mit der Arie wird ein neues Bewusstsein für das Schicksal geschaffen.

*Könnte deiner Knechte Leben*
*Dir das Deine wieder geben,*
*gerne gäben sie es dar. (gerne gäben sie es wieder dar.) Da Capo*
Ernst Ludwigs Knechte könnten ihm das wiedergeben, was ihm gehört. Sein lückenhaftes Besitztum umfasst den Glauben an die Auferstehung durch das Beten, aber auch die Rückerstattung seiner ökonomischen oder moralischen Schulden. Niemals wird Ernst Ludwig als ein Knecht Gottes betrachtet. Dieser Vers kündigt einerseits ein performatives Programm an: Die Gläubigen, die alle Ernst Ludwigs Untertanen sind, werden gebeten, ihm das ewige Leben zu geben und seine Seele zu

122 *„Geschick“* reimt sich auf *„Jammerblick“*, um die Traurigkeit dieses Schicksals zu verstärken.

retten. Andererseits stellt es die übrigen Finanzschulden aus, die Ludwig VIII., die Bevölkerung noch bezahlen muss. Ludwig VIII. als Nachfolger wird deswegen vielleicht als Ernst Ludwigs Knecht betrachtet, weil er die gleichen Werte wie sein Vater verteidigen muss. Lichtenberg zweifelt vielleicht auch hier an der Möglichkeit der tatsächlichen Bezahlung der finanziellen Schulden Ernst Ludwigs.

Die Reime zwischen *„Leben"* und *„geben"* betonen, inwiefern das Leben als ein Geschenk verstanden werden kann. Sie öffnen eine neue spirituelle Dimension, die mit dem Materialismus nichts mehr zu tun hat. Der Vers kann als „Leben kann deiner Knechte" (mit „Knechte" im Dativ) oder „Leben deiner Knechte kann" (mit „Knechte" im Genitiv) gelesen werden. Der Genitiv kann bedeuten, dass seine Knechte fähig sind, ihm das Leben wiederzugeben, wenn sie insbesondere die kulturelle und spirituelle aufgeschlossene Politik Ernst Ludwigs fortsetzen. Nochmals wendet Lichtenberg eine Art Polysemie an.

### 4A Accompagnato-Rezitativ

Die Rezitativ-Teile erzählen den Ablauf der Ereignisse:

*Hochseligster! Ach, welcher Jammer*

*greift unser Herz bei Deinem Scheiden an.*

*„Selig"* kann entweder *‚tot'* oder *‚glücklich'* bedeuten. Mit Ludwigs VIII. Traueranordnung ist es für alle Einwohner von Hessen-Darmstadt fast eine Verpflichtung geworden, traurig zu sein. Die Polysemie bleibt zwischen Gefühl und historischer Wirklichkeit aufgeteilt. Trotzdem nehmen alle Menschen in Hessen-Darmstadt an der Trauer teil. Ludwig VIII. fährt diese kulturelle und spirituelle Freiheit für alle fort. Dieser Gemeinschaftssinn bildet die letzte Verwirklichung der Politik Ernst Ludwigs. Ernst Ludwigs Trauer verwirklicht eine Logik der Aufgeschlossenheit und der Synthese der verschiedenen Standpunkte in der Gesellschaft. Die Aufgeschlossenheit ist gleichzeitig ein Ausdruck der Großzügigkeit des Herzens in ihrer Unendlichkeit. Die Gefühle und die Ewigkeit treten in Widerspruch zu der Geschichte, der Politik und der Ökonomie auf. Das Herz eröffnet dann eine andere Erfahrung mit einer ewigen, unendlichen Dimension.

### 4B Secco-Rezitativ

*Du gehst vergnügt in Deine Ruhekammer,*

*Dich kein Schicksal kränken kann.*

Die gleiche Idee der Post-mortem Verwirklichung der landgräflichen Politik wird hier wieder implizit. Die Technik der Erzählung entwickelt die Unterschiede zwischen Gefühlen für die Erzeugung einer erzählenden Spannung. Alle Menschen Darmstadts weinen, aber Ernst Ludwig ist

ewig glücklich und *„vergnügt“*. Die Alliterationen mit D, G, K, R betonen hier die gefestigte Persönlichkeit Ernst Ludwigs.

#### 4. C. Accompagnato-Rezitativ

*Wir weinen. Dein erlöster Geist,*
*der auch im Tod gesiegt,*
*schwingt sich empor*
*hin nach des Himmels Auen,*
*wo Ihn des Lebens Manna speist.*

Nach dem Duden Wörterbuch (2011: 192) sind *„Auen“* in der poetischen Sprache *„flach[e] Gelände mit saftigen Wiesen“;* Lichtenberg erzählt hier, wie Ernst Ludwigs Seele gerettet wird und wie sie in einem idyllischen Land ankommt. Das Manna, das von-Gott-gegebene „Brot“ der Juden in der Wüste, ist unmittelbar mit der christlichen Kommunion verbunden. Der Apostel Paul dachte zum Beispiel, dass das Paradies „das Land der Juden“ war (Römer 9). Das *„Manna“* ist eine mögliche Anspielung auf Ernst Ludwigs Toleranz der jüdischen Religion. Die Alliterationen zwischen *„Geist“* und *„gesiegt“* drücken die Tatsache aus, dass der Geist über die Materie seigen kann.

*Wir schauen Ihm nach in wehmutsvollem Leid,*
*doch müssen wir Ihm sein Vergnügen gönnen,*
*das Ihn auf seinen Kampf erfreut,*
*davon Ihn nichts wird trennen.*

*„In wehmutsvollem Leid“* zeugt davon, wie die Trauer erlebt wird. Mit dieser Zeile wird zudem die Existenz der traurigen Gefühle benannt und mehr Raum entwickelt, um sie auszudrücken. Ernst Ludwig kämpfte für die Förderung der Toleranz und der Kultur. In Lichtenbergs Geist verkörpert dies eine intellektuelle Offenheit, die die Anerkennung von Gefühlen ermöglichen kann. Die Kultur schafft gerade einen geöffneten Raum zum Ausdruck der Gefühle. Der Mangel an empfindlichem Ausdruck wird auch mit dem Mangel an Glauben in dieser Perspektive verglichen. *„Gönnen“* reimt sich auf *„trennen“*, wie ein Gegensatz, während bei *„Leid“* und *„erfreut“* ein unreiner Reim vorliegt, was die Tatsache betont, dass die Situation am Darmstädter Hof sehr widersprüchlich geworden ist. Ernst Ludwig soll dann im Himmel selig geworden sein, während die Menschen, die ihn bekannt haben, in Trauer verbleiben. Ernst Ludwig wird nicht mehr physisch existieren, obwohl seine Idee und Ziele ihn überdauern werden. Nichts kann mehr Ernst Ludwig von seinem

politischen Entwurf trennen, weil er die Gesellschaft Darmstadts definitiv verändert hat, in die Geschichte eingegangen und damit angeblich unsterblich geworden ist.
Zwei verschiedene Typen von *„Unsterblichkeit“* koexistieren: die weltliche, kulturelle, historische Unsterblichkeit der aufgeschlossenen Politik und die ewige religiöse Unsterblichkeit der ehrlichen und tiefen Frömmigkeit. Im Gegensatz dazu scheinen die empfindlichen Gefühle als Teil der empirischen Vergessenheit nur sterblich zu sein.
Das *„wehmutsvolle Leid“* des Volks bildet die Antithese der Begeisterung Ernst Ludwigs für die Kultur und die Toleranz. Die Gefühle werden ein Werkzeug im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung, um die Wirklichkeit zu verändern und die Unsterblichkeit zu erreichen. Die Polysemie wird im Laufe der Erzählung aufgelöst und damit eine Summe von Antithesen. Die erzählende und erklärende Logik der Kantate ist hier mit einer philosophischen Argumentation verwandt.

### 4. D. Secco-Rezitativ

*Hierbei nimmt uns Verwund'rung ein:*
*Es musste Ihm die Krankheitsnot,*
*ja, gar der Tod,*
*ein Leitungsweg zum Himmel sein.*

Lichtenberg führt etwas Übernatürliches und Irrationales ein und betrachtet Ernst Ludwig als nicht menschlich oder übermenschlich. Der Himmel wird eine Art Krönung der Pracht des Hofes Ernst Ludwigs. Der christliche Glaube bildet für Lichtenberg etwas Aristokratisches, das unsere irdische Wirklichkeit indirekt widerspiegelt. Zudem wurde das Beten mit dem höfischen Leben verbunden. Lichtenbergs Gedanken sind in diesem Vers klar von der Standesgesellschaft beeinflusst. Lichtenberg versteht das Paradies nicht als eine Verkehrung der irdischen Werte, sondern eher absolutistische Regierung, die sich schließlich nicht maßgeblich von der himmlischen Wirklichkeit unterscheidet.
Die Reime sind hier schelmisch umarmend und zeigen die Affektion und die Anteilnahme für Ernst Ludwig. *„Tod“* reimt sich auf *„Krankheitsnot“*, und *„ein(nehmen)“* auf *„sein“*. Dieser Vers erzählt von der Notwendigkeit des Todes, um in den Himmel zu gelangen, und zeigt ebenfalls, wie der Tod begehrenswert sein kann. Dieses Verständnis kann mit dem Für-den-Tod-Sein Heideggers in „Sein und Zeit[123]“ verglichen werden. Die Secco Teile (nur mit der Continuo) ziehen Urteile und Schlüsse, um die Argumentation weiterzuentwickeln, während die Accompagnato-Teile (mit allen Instrumenten) eher Ereignisse erzählen (z. B. Jammer, weinen).

123 Siehe Teil IV.

### 5. Arie

*Großer Herrscher in der Höhe,*

*wer kann Deinen Rat verstehen!*

*Deine Schläge*

*sind Gerechten ebene Wege,*

*drauf sie in den Himmel gehen. Da Capo*

Die Arie ist in Trochäen verfasst und der Erzähler spricht zu Gott. Das aus Trochäen bestehende Versmaß wird gewöhnlich als „männlich" betrachtet. Dies steht konträr zu der Tatsache, dass Arien meist als melodisch, weiblich und begeisternd betrachtet werden. Diese Spannung ist wahrscheinlich eine Art strukturelles Oxymoron.

Diese Verse scheinen eine Umformulierung von Pauls Epistel Römer 11, 33 zu sein: *„Wie unergründlich tief ist Gottes Reichtum, wie tief seine Weisheit und seine Voraussicht! Wie unerforschlich sind seine Gerichtsurteile, wie unbegreiflich seine Führungen!".* Sie fassen Pauls Idee zusammen. Die *„ebene[n] Wege"* kommen aus Jesaja 26, 7[124] und Lukas 3, 4[125]. Der Jesaja Vers betrifft tatsächlich alle, *„die auf den Herrn hören",* wenn Lukas sagt, dass es nur den Herrn betrifft. Trotzdem symbolisiert nach Lichtenbergs Theologie der Herr den Vermittler aller Christen.

Die Bedeutung bleibt mehrdeutig und unklar: Die Gerechtigkeit führt in den Himmel, aber die rechten Menschen (*„Gerechten"*) werden zu Tode geschlagen. Glaubt Lichtenberg, dass Ungerechtigkeit das beste Verhalten ist? Ebenfalls ist hier Ernst Ludwig mit dieser heilsamen Gerechtigkeit verbunden. *„Deinen", „verstehen" „Gerechten" „gehen"* reimen sich aufeinander, um auszudrücken, wie die Gerechten Gott verstehen können, um in den Himmel zu gehen.

Diese Arie ist ein Canto, d. h. ein Gesang, dessen Fokussierung mehr allgemein, näher des Chorals ist. Die Bedeutung scheint theologischer zu sein: Wenn Lichtenberg zu Gott über den Tod spricht, sind alle Menschen betroffen.

### 6. A. Accompagnato-Rezitativ

*So raste denn vergnügt nach Gottes Rat,*

*Hochseligster, den wir gerecht und heilig preisen.*

Der Dichter Lichtenberg erzählt danach die Folge des Abenteuers der Seele Ernst Ludwigs in melancholischen jambischen Rhythmen. Die Christen *„preisen"* Ernst Ludwig als *„gerecht und heilig"*, sie beten für ihn und sein Heil. Tatsächlich ist Ernst Ludwigs Leben komplexer, aber seine

124 *„Allen, die auf dich hören, Herr, bahnst du einen geraden Weg; der Pfad, auf dem sie gehen, führt geradeaus zum Ziel."*

125 Schon im Buch des Propheten Jesaja steht: *„in der Wüste ruft einer: „Macht den Weg bereit, auf dem der Herr kommt! Ebnet ihm die Straßen!"* Dieser Vers von Lukas ist normalerweise ein Zitat von Jesaja 26,7, doch bleibt die Bedeutung der beiden Zitate verschieden.

politischen Absichten und den kulturellen Fortschritt, den er brachte, sind sehr lobenswert. Die Alliterationen mit G zwischen *„vergnügt“, „Gottes“, „Hochseligster“, „gerecht“* und *„heilig“* drücken die Seligkeit der neuen spirituellen Wirklichkeit Ernst Ludwigs aus.

*Dein Lauf hier auf dem rechten Pfad,*
*den Dich Dein Heiland gehen heißen,*
*ist nun erwünscht vollbracht.*

Lichtenberg schlussfolgert, dass Ernst Ludwigs Seele jetzt im ewigen Leben mit dem Herrn angerufen wird. Dieses Ereignis stellt die Krönung von Ernst Ludwigs christlichem Leben dar. Der christliche Tod symbolisiert für Lichtenberg einen höheren Zustand als das irdische Leben, die Erlösung bildet für alle Christen der innerste Wunsch. *„Pfad“* reimt sich auf *„Rat“* und *„heißen“* auf *„preisen“.* Sie zeigen, dass die Rettung eine Folge des christlichen Glaubens werden kann, während *„vollbracht“* allein zu bleiben scheint, wie ein einzigartiges Ereignis. Die *„Frömmigkeit als Prozess“* drückt eine pietistische Idee aus. *„Der enge Weg“*, der an da*s Wort* „Pfad“ erinnert, war ein zentraler Begriff für den Pietismus. Dieser Verweis könnte dennoch viel mehr mit dem Glauben Ernst Ludwigs als mit der Meinung Lichtenbergs verbunden sein.

### 6 B. Accompagnato-Rezitativ

*Schreckt uns gleich itzt*[126] *die Todesnacht,*
*die, teu'rster Fürst, uns Deinen Anblick raubet,*
*so ist sie Dir gleichwohl nicht fürchterlich.*

Nur die Lebendigen fürchten die Finsternis des Todes. Nun weiß Ernst Ludwig, was der Tod wirklich ist. *„Rauben“* spielt noch implizit auf Ernst Ludwigs finanzielle Schulden an. Seine Erinnerung macht den Einwohnern des Lands Mut, um die Finsternis, die Schulden und die Prüfungen zu überwinden. Lichtenberg spricht als die Stimme aller anwesenden Menschen oder möglicherweise aller, die in Hessen-Darmstadt leben. Die Angst ist ein wesentlicher und solitärer Teil der menschlichen Existenz. Dieser Vers reimt sich nicht wirklich, um die Angst vor dem Tod besser auszudrücken.

### 6. C. Secco-Rezitativ

*Denn wer an seinen Heiland glaubet,*
*der wird im Tod nicht bleiben noch verderben;*
*er wird dereinst den Himmel erben.*

126 Jetzt.

*Hierauf hofft er und hierauf freut er sich.*
Die Christen glauben an das ewige Leben und freuen sich, ihren Heiland nach dem Tod zu finden. Hier gibt es Alliterationen mit H (*„Heiland“, „Himmel“, „Hierauf“*), wie das Heil des Himmels, das für Lichtenberg wirklich existiert.
Der innerste Glaube ist sicherlich ein pietistisches Motiv. Hier ist es in erster Linie eine Frage des Vertrauens auf den Heiland. Ernst Ludwig als Herrscher wird auch mit dem Heiland verglichen, der den Menschen eine Hoffnung auf das ewige Leben gibt. Diese Mehrdeutigkeit erweckt den Eindruck, dass diese Verse nicht wirklich pietistisch sind, sondern eher eine Mischung aus weltlichen, politischen und religiösen Betrachtungen darstellen. Die kritische Askese des Pietismus scheint hier zu fehlen. Das Secco Rezitativ zieht wieder Schlussfolgerungen, die nur Freude ausdrücken können, während die Accompagnato-Teile die Ereignisse der Trauerarbeit, der Wiedergeburt und der Auferstehung erzählen.

7. **Choral**

*„Wenn mein Stündlein vorhanden ist“* (1562) 4te Strophe des Chorals von Nikolaus Hermann[127] [128].

*Du vom Tod erstanden bist,*
*werd' ich im Grab nicht bleiben.*
*Mein höchster Trost Dein' Auffahrt ist;*
*Tod's-Furcht kann sie vertreiben,*
*denn wo Du bist, da komm ich hin,*
*dass ich stets bei Dir leb' und bin.*
*Drum fahre ich hin mit Freuden.*

Der Gebrauch des alten Chorals setzt die Kantate wieder in den Rahmen der christlichen Tradition, meistens in den der lutherischen Tradition. Die Themen des ewigen Lebens, der Auferstehung des Todes und der Sünden wurden auch in der lutherischen reformierten Kirche der Renaissance. *„Bei Dir“* ist eine direkte Anspielung auf die innerste Erfahrung des Gebets und öffnet damit einen Raum für die Meditation der Seele, wie eine ergreifende Erfahrung, in der die Empfindlichkeit den Sinn des Lebens offenbart. Gleichzeitig ist der mythische Choral ein Symbol, um die Freude mit der Gemeinschaft der anderen Christen in der Geschichte und der Gegenwart zu teilen.

127 Nikolaus Hermann (um 1500 in Altdorf bei Nürnberg; † 3. Mai 1561 in Sankt Joachimsthal/Böhmen); Kantor und Lehrer; schuf zahlreiche evangelische Kirchenlieder (Schmitt 447/23, 2014: 11).
128 (Schmitt 447/23, 2014: 4).

*So fahre ich hin zu Jesu Christ,*
*mein' Arm tu ich ausstrecken.*
*Ich schlafe ein und ruhe fein,*
*kein Mensch kann mich aufwecken,*
*denn Jesus Christus, Gottes Sohn,*
*der wird die Himmelstür auftun,*
*mich führ'n zum ew'gen Leben* (5^te^ Strophe des Chorals).

Die himmlische Anwesenheit des Herrn macht es jetzt möglich für Ernst Ludwig nur zu schlafen. Der Himmel wird mit einem Traum verglichen. Das Wort des Christus ist jetzt in Erfüllung getreten. Der Zuhörer oder der Leser versteht dann, dass das Leben Ernst Ludwigs mit dem Herrn besser als das irdische Leben ist. Die Schönheit des Gesangs und der „Peroratio" wird dann eine Art Traum, ein Vorgeschmack eines ewigen Lebens, der im Herzen der Gläubigen bleiben soll.

## b. „Wir wissen, so unser irdisch Haus“[129]

Diese Kantate wird zum ersten Mal am Mittwoch, den 7. Oktober vor der Leichenpredigt interpretiert und ein zweites Mal am Montag, den 14. November 1768 anlässlich des Todes des Landgrafen Ludwig VIII. (Ernst Ludwigs Sohn), dabei mit einem stark veränderten Text (Schmitt 447/24, 2014: 6). Der Text dieser Kantate ist von einem Traum Ernst Ludwigs inspiriert, der träumte, dass er in ein altes Haus geführt wurde, das einzustürzen drohte (Sorg 2014: 4).

**1. Diktum** (Aus: 2. Brief des Paulus an die Korinther 5.1)[130]

*Wir wissen, so unser irdisch' Haus dieser Hütten*
*zerbrochen ist, dass wir einen Bau haben,*
*von Gott erbauet, ein Haus, nicht mit Händen*
*gemacht, das ewig ist im Himmel.*

Dieser Vers von Paul schlägt eine Erklärung des Todes vor. Dieses irdische Haus, unser Körper, ist nicht von Gott geschaffen. Ein anderes, ewiges Leben erwartet die Gläubigen im Himmel, deswegen müssen die Menschen, laut Paul, sterben. Ernst Ludwig müsste etwas Höheres, erreichen um sein Leben wirklich zu vollenden. Diese Exortatio versucht die Sinnhaftigkeit des Todes zu erklären und ihn als normales Ereignis darzustellen.

**2. Accompagnato-Rezitativ**

*Wo aber bricht*
*ein Bau und fällt,*
*der seinen Bürger nicht*
*in Angst und Schrecken setzet?*

Das traurige Ereignis von Ernst Ludwigs Tod könnte doch nützlich gewesen sein, um eine neue Ordnung der Gesellschaft zu ermöglichen. *„Wo ein Bau bricht“* symbolisiert die Zerstörung Darmstadts in den Kriegen. Dieses Motiv wiederholt sich immer in der Geschichte der Stadt so häufig, dass Lichtenberg die Zerstörung (*„bricht ein Bau und fällt“*) der kirchlichen Drucke seiner Texte während des Zweiten Weltkriegs anzukündigen scheint.

*„Bricht“* reimt sich auf *„nicht“*, aber *„fällt“* reimt sich nicht auf *„setzet“*. Dieser Reim betont die Abwesenheit, das *„Nichts“* durch das Verschwinden des Verstorbenen. Dieser Vers erklärt den Grund für die *„Angst“* und den *„Schrecken“*, um eine spätere Argumentation zu formulieren.

129 Transkription: Bernhard Schmitt.
130 Schmitt 447/24, 2014: 3.

Des Weiteren drückt dieser Vers auch eine typische Denkweise der Künstler in Darmstadt aus: diese setzen ihr künstlerisches Ideal über ihr Leben, über die Zeit und die Gesellschaft. Graupner wünschte lieber, dass seine Kompositionen ganz zerstört werden, wie die Musik von Grünewalds[131], seines Vizekapellmeisters. Auch für Lichtenberg sind die eigenen Kantaten nicht besonders essentiell im Vergleich mit der künstlerischen Schaffung Gottes. Genauso schreibt Graupner immer am Ende seiner Partituren „Soli Deo Gloria" („Nur an Gott der Ruhm").

*Wie zag*
*und kläglich stellt*
*sich oft der Seelen Geist,*
*wenn ein geschärfter Schlag*
*dem Leib sein Haus verletzet,*
*wenn diese Hütte bricht*
*und beider Freundschaftsband zerreißt.*

Laut Duden bedeutet *„zagen"* im Mittelhochdeutschen: *„furchtsam sein"*. Der Vers enthält keine Reime, um die Angst, das Chaos und die Zerstörung auszudrücken.
Der in Jamben verfasste Vers wirkt wieder *„kläglich"*. Ernst Ludwigs Tod wird als der Verlust eines Freundes betrachtet. Seine Regierung gründet sich über Sinn, Wahrheit, Schönheit und Glauben. Seine verlorene Freundschaft verkörpert das intime, pietistische Gebet mit Christus. Nun ist Ernst Ludwig tot, aber seine Freundschaft kann durch die Vermittlung von Christus wieder belebt werden. Der Christus ist jetzt der Freund, der helfen kann, um Ernst Ludwigs Tod zu überwinden. Der Leib ist tot, aber die Seele lebt weiter und wird dank Christus erneuert.

*Ach – soll ein treu ergeb'nes Land*
*nicht bebend unter Seufzen zagen,*
*wenn Gottes Rat und Hand*
*sein Fürstenhaupt, ach seinen Schutz-Palast,*
*in Staub und Moder legt?*

Ernst Ludwigs Tod wird mit der Kreuzigung Christus verglichen, während die Beziehung zwischen Gott und seinem Sohn mit dem Opfer Isaaks durch Abraham symbolisiert wird. *„Im Staub und Moder"* stellt das theologische Motiv des „Kenosis[132]" des Christus dar. Der Ausdruck *„seinen Schutz-Palast, in Staub und Moder legt",* zeigt wie gefährlich die Beziehung mit Gott sein kann.

131 Siehe Oswald, Bill (Hrsg.) Christoph Graupner Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760. Schott, Mainz 1987.
132 Christus hat sich von seiner göttlichen Natur entfremdet.

Diese Gefahr ist auch mit dem existenziellen Zustand des Dichters verbunden. Die unendliche Traurigkeit scheint angesichts des *„Fehlen Gottes"* (Heidegger 1949: 265) durch den Tod, das richtige empfindliche Gefühl zu sein. Laut Heidegger in *Holzwege* wäre der negative Aspekt des Todes nur das Ergebnis des *„Sich Durchsetzens der technischen Vergegenständlichung*[133]*"* (ebd. 299), das den Tod als Negatives versteht. Die Traurigkeit in der Erzählung Lichtenbergs wäre deshalb nur eine Folge der objektivierten Zerstörung des Baus, des *„Schutz-Palastes"*. *„Gottes Rat und Hand"* sollte dem Zuhörer und dem Leser nach dem Einsturz des Baus eine neue Weisheit enthüllen. Nur *„Land"* und *„Hand"* reimen sich gekreuzt aufeinander. Die Regierung des Landgrafen kommt aus der Hand Gottes, so Lichtenberg. Gott sei der Schöpfer von allen Dingen und nur seine *„Hand"* verursache den Tod.

*Ja, Darmstatt, ja! Du hast gerechte Ursach', weh zu klagen,*
*da ein so streng und unverhoffter Streich*
*in deines Fürsten Wohnung schlägt,*
*und macht, o Schmerz! Ernst Ludwigs Purpur bleich.*

Ernst Ludwig ist sehr tragisch dargestellt und die Erzählung wird hier von der Oper und ihren Kostümen stark beeinflusst. *„Bleich"* ist eine andere Farbe als die *„weiße"* Reinheit. Lichtenbergs Geist bleibt ein weltlicher Geist. Das zeigt, wie frei Lichtenberg mit seiner poetischen Schreibung war. Ernst Ludwigs stellt nicht mehr die Macht dar und die Hessen-Darmstadt-Regierung wurde in der Zeit der Beisetzung Ernst Ludwigs handlungsunfähig. Wieder steigert Lichtenberg den Ausdruck der Gefühle (*„Schmerz", „so streng", „gerecht zu klagen"*). Dieser Vers scheint eine *„Aufstellung"* (Dispositio) zu sein - ein Teil der Rhetorik, dem später widersprochen wird. Die verschiedenen Teile dieser Beweisführung ähneln einem Dialog zwischen verschiedenen Ansichten. Das ganze Rezitativ argumentiert, warum die Menschen Recht haben, Traurigkeit zu fühlen. Nur *„Streich"* und *„bleich"* reimen sich aufeinander. Die Traurigkeit begrenzt den Dichter in seinen Fähigkeiten zu dichten, und macht den Stil nüchtern, obwohl die Gefühle zu intensiv werden können.

133 *„Das Sich Durchsetzen der technischen Vergegenständlichung ist die ständige Negation des Todes. Durch diese Negation wird der Tod selbst etwas Negatives, zum schlechthin Unständigen und Nichtigen."* (Heidegger 1949: 299).

### 3. Arie

*Fleuch in den Schatten der Zypressen,*

*bestürztes Hessen,*

*dein Zedernstamm, der grünt nicht mehr.*

*„Fleuch“* bedeutet im Frühneuhochdeutschen *„Fliegen“*. *„Zypressen“* nimmt Bezug auf Davids Psalmen 104:17 *„wo selbst die Vögel nisten; der Storch, Zypressen*[134] *sind sein Haus.“ „Zypressen“* reimt sich hier auf *„Hessen“*. Der Storch ist dem Kranich sehr ähnlich, der laut der Legende den ersten Stein des Kranichsteiner Jagdschlosses legte. *„Der Schatten der Zypressen“* verkörpert deswegen ein künftiges Wiederaufleben. „In den Schatten der Zypressen“ kann auch eine Metapher für den Himmel sein (*„wo selbst die Vögel nisten“*). Die Arie sucht in der Hoffnung auf ein ewiges Leben nach dem Tod Trost.

*„Zeder“* kann in Psalmen 29:5 gefunden werden: *„Die Stimme des Herrn zerbricht die Zedern; der Herr zerbricht die Zedern im Libanon.“ „Zedernstamm, der grünt nicht mehr“* symbolisiert das tödliche Schicksal, das die Familie Ernst Ludwigs ereilt. Die Zeder ist auch eine Metapher der Gerechtigkeit: *Psalm* 92:12 zum Beispiel: „*Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum ; er wird wachsen wie eine Zeder im Libanon."* Luthers[135] Übersetzung des Psalms 104:16 ist die folgende*:“dass die Bäume des Herrn voll Safts stehen, die Zedern Libanons, die er gepflanzet hat“.*

*Des Todes düstrer Graus*

*erfüllt dein Fürstenhaus,*

*Sein Freudenlicht will nicht mehr prangen,*

*Ernst Ludwigs Geist ist hingegangen:*

*Sein Leib, die Hütte, ach! liegt leer. Da Capo*

Der Tod wird hier mit dem Schatten verglichen, der Leib mit dem Haus. Die Kirche als Gebäude ist eine Metapher des Körpers in der Bibel; sie muss heilig bleiben wie das Leben selbst. *„Graus“* reimt sich auf „*Fürstenhaus“*, um die Tragödie des Todes zu schildern. *„Nicht mehr prangen“* reimt sich auf *„hingegangen“*, um die Dunkelheit des Verschwindens zu betonen.

Psalm 27:1 besagt: *„Der Herr ist mein Licht, er befreit mir, darum habe ich keine Angst. Bei ihm bin ich sicher wie in einer Burg; darum zittere ich vor niemand“.* Das Licht ist eine Metapher für die Augen, für die Pracht und auch für Ernst Ludwig als Schützer und Vorsteller des Herrn; dieses Licht stellt Ernst Ludwig als Verteidiger der künstlerischen und philosophischen Kultur dar.

---

134 *„Zypressen“* ist nur eine Fassung der Übersetzung. Die andere Variante ist: *„In den Wipfeln“.*

135 Auch die Übersetzung der Deutschen Bibelgesellschaft.

*„Die Hütte liegt leer“* könnte auch eine Metapher der *„Unabgeschlossenheit“* sein. De la Fosses Schloss wurde niemals beendet. Es handelt sich hierbei um einen poetischen Augenblick der Angst und des Zweifels angesichts der Erfahrung des Todes. Die Arie bildet einen tragischen und rührenden Moment der Trennung ab. Der Rhythmus bleibt jambisch und melancholisch.

**4. Accompagnato-Rezitativ**

*Wir tragen billig tiefes Leid,*
*das teu'rste Haupt, das uns der Tod entrissen,*
*war, wie auch Feinde zeugen müssen,*
*ein Wunder dieser Zeit.*

Durch die in Jamben verfassten Verse drückt der Dichter die Liebe der Einwohner für Ernst Ludwig aus. Es liegt ein umarmender Reim vor: *„Leid“* reimt sich auf *„Zeit“*, um das Leid mit der Ewigkeit und dem spirituellen Leben zu vergleichen. *„Entrissen“* reimt sich auf *„müssen“*, um zu zeigen, dass der Tod eine Pflicht Gottes ist. Der Tod legt eine neue Einheit der Welt fest, weil die Feinde nicht mehr existieren. Gott bringt die Gegenteile zusammen. Das Rezitativ setzt seine Argumentation fort, um die traurige Situation deutlicher zu erklären.

*„Wie auch Feinde zeugen müssen“* nimmt Bezug auf den Vers von Lukas (VI, 35): *„Nein, eure Feinde sollt ihr lieben! Tut Gutes und leiht, ohne etwas zurück zu erwarten! Dann bekommt ihr reichen Lohn: Ihr werdet zu Kindern des Höchsten. Denn auch er ist gut zu den undankbaren und schlechten Menschen.“* Ernst Ludwigs Feinde schätzen ihn für seine Großherzigkeit. Es wird dann implizit gesagt, dass er gute Dinge für alle getan hat, auch als die Menschen ihn nicht liebten. Das Wort Gottes ist zudem auch an die Feinde der Einwohner des Landes gerichtet. Sie müssen auf sein Wort achten und *„ihre Feinde lieben“*. Wieder ist die Wichtigkeit des Landgrafen als Schützer der Künste betont. Lichtenberg schildert in seiner Erzählung die Trauererfahrung der Menschen in Hessen-Darmstadt.

*War nicht sein Fürstenherz, Sein Heldengeist,*
*ein Wohnsitz ganz vollkommner Gaben?*

Seine Großzügigkeit als Fürst und der Mut seines Geists sind außergewöhnlich. Was er künstlerisch erlaubt hat, ist sicherlich ein Höhepunkt im kulturellen Leben der Zeit, so Lichtenberg.

*Was Gottesfurcht, was Lob, was Tugend heißt*
*und was man sonst an vielen Fürsten preist,*
*das wollte seinen Sitz vereint*
*in dessen Fürstenseele haben.*

Lichtenberg verwechselt *„Fürst"* als aristokratische Lage und Großmütigkeit als Verhalten. Er behauptet, dass Ernst Ludwig eine *„Fürstenseele"* hat, und nicht nur einen Sitz in der Gesellschaft besaß. Der Dichter folgt der Logik der Macht vom göttlichen Recht: Nur ein Fürst kann sich wie ein Mitglied des Adels verhalten. Lichtenberg möchte beweisen, dass der Landgraf mit *„einer Fürstenseele"* versehen war.

Die Reime in diesem Rezitativ sind verschränkt, als ob die Stückchen nach dem Zusammenbruch des Gebäudes und des Lebens allmählich wieder zusammen gesetzt werden. *„Heldengeist", „heißt"* und *„preist"* reimen sich aufeinander, um den Landgrafen als Helden zu loben. *„Gaben"* und *„haben"* preisen die Tugenden Ernst Ludwigs. *„Vereint"* bleibt allein und kann nicht mit etwas anderem verglichen werden. Diese Einheit bedeutet, dass Ernst Ludwigs Tugend für die ganze Welt bedeutend ist, was mit Leibniz Monadologie "der besten möglichen Welt" kohärent sein kann[136]. Er hat mit seiner Zeit versucht, ein kulturelles und wissenschaftliches Wissen enzyklopädisch zu erwerben. Lichtenberg denkt nicht nur an die Geschichte, sondern auch an den Geist. Er sagt wirklich, billig, was er meint.

*Sein Anseh'n legte jedermann*
*dem Untertan, dem Freund, dem Feind*
*beim ersten Blick so Lieb's*
*als Ehrfurchts fesseln an.*

Laut Lichtenberg hatte der Landgraf viel Charisma. Alle Menschen betrachteten ihn als eine außergewöhnliche Person. Gleichzeitig war sein Ansehen ausgezeichnet, sogar bei seinen Feinden. *„Legte an"* reimt sich hier auf *„jedermann"* und *„Untertan"*, um zu erklären, wie beeindruckend Ernst Ludwig sein konnte *„Jedermann"* und *„Untertan"* sind übergehende respektive umarmende Reime. *„Freund"* und *„Feind"* reimen als Schlagreim zusammen, um die Gegenteile im Tod zu versöhnen. Der Vers klärt darüber auf, wie der Krieg damals verstanden wurde. Im Krieg waren Ehre und *„Tugend"* wichtige Werte, weshalb der Feind respektiert und gefürchtet wurde.

136 Siehe das vorherige Kapitel II, 7. Die Monadologie des Barocks und Lichtenbergs Trauerkantaten.

*Ein solcher Bau, der Tugend Vorratshaus,*
*liegt, ach, zerstört! O Nein!*
*Zerbrochen! Doch Gott Selbst erbaut ein neues draus*
*und, o, wie schön wird das nicht sein.*

Dieser Vers könnte über eine bestimmte ”Unschönheit” sprechen. Das neue Haus, das Gott erbauen wird, kann vielleicht nicht nur „schön“ sein. Ein solches Haus kann nur ein höheres Licht reflektieren, das nicht mehr Teil unserer empfindlichen Welt ist. Eine deutliche Erinnerung des Höhlengleichnisses Platos findet sich hier in der Theologie Lichtenbergs. Das neue Haus Gottes wird nicht nur durch Tugend gebaut, ein gängiges Verständnis für die Vorväter der Kirche. Es ist jedoch sehr problematisch im Zusammenhang, wurden die Künste doch so viel in dem Land gefördert. Etwas Höheres als die Kunst erwartet den Geist, aber dieser kann es schlussendlich nur durch die Künste erreichen. Diese Logik scheint zu dem Pietismus zu gehören.

Das *„Vorratshaus“*[137] im Vergleich mit *„ein neues draus“* zeigt, wie gefährlich und unvorhersehbar die Existenz sein kann. Das weltliche Leben bleibt nur ein *„Vorratshaus“*, während das Leben nach dem Tod diese vorläufigen Erwartungen zerstört, um etwas Neues und strikt Transzendentes zu bauen.

Eine zweite Lesung könnte sein, dass hier eine höhere Schönheit, die nicht in unserer Welt existieren kann, beschrieben wird. Es ist erstaunlich, dass die Künste, die der Landgraf förderte, in der lutherischen Religion nicht mit einem positiven Bild betrachtet wurden. Lichtenberg könnte gleichzeitig denken, dass Ernst Ludwig nicht an die Schönheit als Tugend glaubte oder dass die *„Schönheit“* etwas Anderes als das Sein verkörpert. Wenn Heidegger mit Hölderlin den Logos als *„Haus des Seins“*[138] betrachtet – „wenn Hölderlin vom Wohnen spricht, schaut er den Grundzug des menschlichen Daseins“ (1954: 187), könnte es vielleicht eine Huldigung des musikalischen Ausdrucks bilden. Das Wort und die Musik reden miteinander und antworten sich. Diese Lesung scheint viel poetischer, mit Lichtenberg als Denker des Seins und des Logos. Gott sublimiert die Schönheit jenseits vom Sein. Der Dichter behauptet, dass er nicht dazu in der Lage sei, das Haus Gottes mit Wörtern zu beschreiben. Das Überschreiten des Seins symbolisiert auch die Gnade Gottes: Die zu wörtliche Lesung der Bibel und der Gebote werden weniger wichtig als Gottes Liebe und Barmherzigkeit. Das Haus Gottes gehört zu einer unvorstellbaren Wirklichkeit, während Luthers Bibel zur menschlichen Welt gehört. Beide Lesungen teilen die gleiche Idee und argumentieren mit dem Rezitativ, dass der Tod Sinn ergibt, insofern durch diesen etwas Schöneres oder schöner als die Schönheit gefunden werden kann.

---

137 *„Vorratshaus“* reimt sich auf *„draus“* und *„Nein“* auf *„sein“*. Die Gegenteile werden hier gekreuzt.

138 Siehe *„...dichterich wohnet der Mensch…“* in Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze.* Pfullingen: Neske 1954.

**5. Arie**

*Brich nur schwache Leibeshütte,*

*Jesus baut sie wieder auf.*

Diese Arie illustriert, dass die körperliche Existenz vorübergeht. Der Trochäus wird in dieser Arie, die ein mehr synthetisches Verständnis der Ereignisse darlegt, vorherrschend. Die Zerstörung ist Dank des Glaubens an die Auferstehung erträglich. Darmstadt hat viele Zerstörungen in seiner Geschichte erlebt. Dieser Vers bildet einen Trost für das traurige Schicksal der Stadt. *„Wieder“* deutet mehr auf einen Verweis auf die weltliche Wirklichkeit als über das Himmelreich hin. Der Text schafft ein Bewusstsein der Beziehung zwischen dem Herrn und der Geschichte, das mit der Idee von Säkularisierung, die bei Walter Benjamin in Bezug auf das Trauerspiel entwickelt wurde[139], verglichen werden kann.

*Staub und Moder nimmt ein Ende,*

*Gottes Hände*

*bilden Gläubigen zur Freude*

*draus das herrlichste Gebäude,*

*Fürstenseele, freu Dich drauf. Da Capo*

Einerseits bleibt das Ende des Lebens nicht trostlos dank der *„Hände Gottes“*. Andererseits wird hier über das Darmstädter Schloss gesprochen. *„Das herrlichste Gebäude“* stellt das Schloss dar, das Ernst Ludwig bauen ließ. Das Schloss bildet *„daraus“*, dank seiner Herrlichkeit, die Anwesenheit einer Beziehung mit dem Herrn (wie es das Ziel der Macht vom *„göttlichen Recht“* sein soll). Diese Vollendung des Lebens Ernst Ludwigs bleibt vielleicht die wichtigste Tat in der Geschichte der Stadt, an die sich alle Einwohner noch heute erinnern können. Ernst Ludwig kann sich *„über“* dieses Gebäude freuen.

Die Arie erfreut sich einer fröhlichen Veränderung: *„Ende“, „Gottes Hände“, „Freude“* und *„das herrlichste Gebäude“* reimen sich aufeinander; sie drücken die Emotion des neuen Lebens aus. Der Text verwendet den Ausdruck *„freu Dich drauf“*, der eine Erwartung voraussetzt und sich auf *„baut wieder auf“* reimt, um die Hoffnung zu betonen. Die Reime zur neuen Hoffnung *„umarmen“* die ganze Arie. Diese Erwartung wird mit der Zukunft der Stadt verbunden, aber auch mit dem Zugang zum Paradies. Die Arie bleibt ständig mehrdeutig zwischen der weltlichen Realität und dem Himmelreich.

139 Siehe Teil II der vorliegenden Arbeit.

**6. A. Accompagnato-Rezitativ**

*Dies war, Hochsel'ger Fürst,*
*Dein Trost, Dein glaubensvolles Hoffen.*
*Dein Todesfall, der Dich betroffen*
*und uns betrübt,*
*tritt Dir zum Segen an.*

Der Dichter erzählt hier von der Glaubenserfahrung Ernst Ludwigs und wie dieser hofft, zum Himmelreich zu gehen. Der Rhythmus wird jetzt wieder jambisch und *„betrübt"*. Nur *„Hoffen"* und *„betroffen"* reimen sich aufeinander, um zu verdeutlichen, wie der Tod eine Hoffnung des ewigen Lebens für Ernst Ludwig bleibt.

*Du wirst*
*zu seiner Zeit verklärt erwachen*
*und so wie hier*
*auch dort ein Wunder sein.*

Lichtenberg stellt sich vor, dass Ernst Ludwig *„in der Zeit des Herrn"* erwachen wird. Die Ewigkeit wird hier als etwas Zeitliches betrachtet, nicht als die Abstraktion der Zeit. Das Leben Ernst Ludwigs stellt eine Brücke zwischen der Erde und dem Himmel dar. In diesem Vers liegen keine Reime vor, was zeigt, dass das himmlische Leben für Menschen unbegreiflich ist. Die Alliterationen mit V/W und S/Z scheinen hier bedeutend zu sein. *„Wirst", „verklärt" „erwachen", „wie", „Wunder" illustrieren stimmhaft* sein neues Leben, das sie inhaltlich zu verstehen suchen. Sie erzählen die verschiedenen Aspekte dieses neuen Lebens von Licht, Bewusstsein und Wunder. Dieses neue *„Sein"* muss für Lichtenberg zu einer verklärten *„Zeit"* gehören, auch *„so"* und *„seiner"* teilen diese Alliteration. Lichtenberg erzählt dieses Rezitativ nicht für Gott, aber für die Menschen, die noch lebendig sind, weshalb es zeitlich verstanden werden muss. Die Dichtung und die Musik müssen wieder zeitlich werden, um den Vanitas-Topos zu erzeugen. Die Tradition der Beisetzungen in der lutherischen Kirche erwartet von den Überlebenden, dass sie den Verstorbenen als noch lebendig betrachten.

**6. B. Secco-Rezitativ**

*Da wird Dich Gott vollendet machen.*
*Der Tugend Schmuck, den Er in Dich gelegt,*
*wird im Verklärungsstand und Licht*
*weit herrlicher denn hier, ja ewig! Prangen.*

Die *„Verklärung"* bleibt spezifisch zur *„Zeit des Herrn"*. Das Himmelreich bildet den Ort des Lichts, der Wahrheit und der Pracht. Laut Lichtenberg wird Gott vollenden, was Ernst Ludwig zur Zeit seines Lebens nicht konnte, bspw. wie die volle Erbauung des Schlosses. Die Förderung der Künste stellt genau wie in Platos Höhlengleichnis eine Spiegelung des Lichts des Herrn dar.

*„Vollendet machen"* reimt sich auf *‚Prangen',* um das ewige Leben als wunderschön zu legitimieren.

*Wenn dann*
*Dein Geist das Bild des Himmels trägt,*
*dann wird Dein Herz den Trost erlangen,*
*den sich ein Frommer hier*
*im Glauben fest verspricht.*

Der Geist Ernst Ludwigs hatte das Licht des Himmels reflektiert. Die Schönheit seines Geistes bildet die effektive Verwirklichung des Glaubens. Der Pietismus wünschte ernsthaftes Engagement, für die Erneuerung der Gesellschaft und des Protestantismus.

Das Heil durch den Glauben verkörpert einen der wichtigsten Aspekte des lutherischen Glaubens. Parallel scheint dieser Vers eine Kritik des *„Glaubens für den Glauben"* auszudrücken, zugunsten der Verwirklichung des Versprechens. Die Pietisten kritisierten den Mangel der Verwirklichung des lutherischen Versprechens. Die Redewendung *„im Glauben fest"* könnte hier eine pietistische Konnotation tragen. Auch Reime fehlen in diesem Vers, um frommere Aufrichtigkeit auszudrücken. Das ganze Rezitativ folgt dem Ziel, die Gläubigen spirituell zu überzeugen, dass das ewige Leben nach dem Tod wirklich existiert.

**7. Choral**

[1. Strophe des gleichnamigen Chorals „Valet will ich dir geben" (1613) von Valerius Herberger[140]]

*Valet will ich dir geben,*

*du arge, falsche Welt!*

*„Valet"* bedeutet *„Lebewohl"*. Es wird von Ernst Ludwig und seinem irdischen Leben Abschied genommen. Die Polysemie der ganzen Kantate wird hier aufgelöst und*„die falsche Welt"* des körperlichen und weltlichen Lebens vergessen. Es wird somit *„die Wahrheit",* die zusammen gesungen wird, erreicht, sowie die Christen den Choral singen.

*Dein sündlich böses Leben*

*durchaus mir nicht gefällt.*

Der Tod heilt die Menschheit vom Unglücks der Sünden und reinigt sie von ihrer traurigen und *„bösen"* Existenz, genau wie sie Ernst Ludwig von seinen Sünden entlastet hat.

*Im Himmel ist gut wohnen,*

*hinauf steht mein Begier*[141].

*Da wird Gott ewig lohnen*

*dem, der ihm dient allhier.*

Die Begierde der Christen bleibt auf ewig auf das Himmelreich orientiert. Der gute Dienst an Gott während des weltlichen Lebens wird im Himmel belohnt.

*„Dienst"* unterscheidet sich in seiner Bedeutung von dem Wort *„Tat"* und impliziert, dass, obwohl Menschen manchmal böse sind, sie in den Himmel kommen können, wenn sie Gott dienen.

Die Bevölkerung Hessen-Darmstadts hat ihren Landgrafen verloren, aber wenn sie Gott dienen, könnten auch sie in den Himmel kommen. Die Bedeutung des Chorals scheint traditioneller als die anderen Teile der Kantate zu sein, in der wiederum intimere Gefühle ausgedrückt werden. Der Choral zielt auf die Wiedervereinigung der Gläubigen mit der Tradition ab und wiederholt alte Prinzipien des lutherischen Glaubens. Das Leben nach dem Tod soll für sie das wahre Leben sein, im Gegensatz zum weltlichen Leben, in dem nur eine scheinbare Wahrheit wahrgenommen werden könne. Lichtenberg impliziert, dass der christliche Glaube und die fromme Aufrichtigkeit die besten Aspekte Ernst Ludwigs waren, die besser als das weltliche Leben und die zeitliche Wirklichkeit sind.

---

140 Valerius Herberger (21. April 1562 in Fraustadt, polnisch Wschowa; † 18. Mai 1627); deutscher lutherischer Theologe, Erbauung-Schriftsteller und Kirchenliederdichter in Polen (Schmitt 447/24, 2014: 13).

141 Begierde.

## c. „Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch“

Diese Kantate wird am Mittwoch, 07.10.1739 nach der Leichenpredigt und wieder am Montag, 14.11.1768 anlässlich des Todes Ludwigs VIII. mit einem stark veränderten Text vorgeführt (Schmitt 447/25 2014: 7).

**1. Diktum** [Lobpreisung Gottes[142]][143]

*Gott, Deine Gerechtigkeit ist hoch,*
*der Du große Dinge tust.*
*Gott, wer ist Dir gleich?* (Aus: Psalm 71, 19)

Der erste Psalm erinnert zunächst daran, dass gut und groß Gott sei. Dieser Psalm wurde wahrscheinlich wie die Mehrheit der Psalmen von König David geschrieben. Im Psalm wird Gott „um Schutz“ gebeten (*„bei dir suche ich Zuflucht“* 71, 1) und ist in der damaligen Zeit für eine Einführung des neuen Landgrafen angemessen, der bei Gott als Vertreter einer absoluten Macht von göttlichem Recht geschickt wurde. Ludwig VIII. nimmt deswegen an dieser *„Gerechtigkeit“* und diesen *„großen Dingen“* teil und verkörpert sie.

*Mein Mund soll verkündigen*
*Deine Gerechtigkeit,*
*täglich Dein Heil, die ich nicht alle zählen kann.* (Aus: Psalm 71, 15)

Die Augen schauen nach der Zukunft, um gute Taten auszuführen. Die Gläubigen müssen den Tod des Landgrafen erleben, um ein neues Leben für ihn zu finden. Dieses neue Leben wird mit Ludwig VIII. stattfinden. Gleichzeitig ist das Leben Ernst Ludwigs als ein Geschenk Gottes zu betrachten; er ist für seine guten Werke beliebt. Das Heil Gottes müsse das Leben in Hessen-Darmstadt wieder gut machen. Alles, was verletzt wurde, müsse jetzt eine Genesung dank der Gerechtigkeit Gottes finden. Das Exordium kündigt ein neues Projekt für die Gesellschaft, eine neue Hoffnung an. Was „unzählbar“ ist, geht über die aufklärerische Denkweise des wissenschaftlichen Geistes, der alles zählen will. Lichtenberg sucht in der Tat die Verklärung viel mehr als die Aufklärung.

142 Die Erklärungen in eckigen Klammern wurden Schmitt 447/25, 2014: 6 entnommen.
143 Schmitt 447/25, 2014: 4.

## 2. Accompagnato-Rezitativ[144]

*Tritt her, gebeugtes Vaterland,*

*bewundre Gottes Gnadenwerke,*

*die Er an dem itzt, ach, erblassten Haupt gewand.*

Laut Lichtenberg waren Gottes Taten ursprünglich gut und nachdem das Land sehr betrübt (*„gebeugt“*) geworden ist, wird er seine guten Taten nicht ändern. *„Gebeugtes“* kann auch eine *“Unterwerfung“* bedeuten. Der nächste Landgraf könnte diese *„Gnadenwerke“* verkörpern. *„Das erblasste Haupt“* ist eine Metapher für die Leiche des Landgrafen Ernst Ludwig, der jetzt in den Himmel gegangen sei, und die Gnade Gottes gefunden habe. Dieser Vers ist in Jamben geschrieben, um die Traurigkeit auszudrücken. Das Versmaß bleibt unregelmäßig und drückt eine chaotische Entwicklung aus. Inhaltlich ist dieser Vers eine Erzählung (Narratio), die die Situation (v)erklärt, aber auch einen Zusammenhang festlegt.

*In welcher Kraft, in welcher Stärke*

*betrat Dein Fürst nicht den Regierungspfad!*

Dieser Vers ist mehrdeutig. *„Dein Fürst“* kann erstens Jesus bezeichnen, der die Regierung des Himmels verkörpert. Zweitens hat Ernst Ludwig diesen *„Regierungspfad“* betreten. Drittens kann dies als ein Zeitsprung in die Zukunft verstanden werden und den Regierungseintritt von Ludwig VIII. bezeichnen. Das Versmaß ist wieder unregelmäßig, aber Assonanzen (*„Kraft“, „Pfad“, „betrat“*) und die Anapher (*„in welcher“* wird wiederholt) schaffen einen musikalischen Eindruck. Ernst Ludwig wird endgültig als starker Herrscher geehrt. Dieser Vers dient der Demonstration der menschlichen Qualität Ernst Ludwigs.

*Was seine Andacht bat,*

*das traf - der Welt zum Wunder - ein.*

Das Lob Ernst Ludwigs setzt seine Argumentation fort; sein Gedächtnis sei nur eine Wunderwelt, weil er so viele wunderschöne Dinge getan habe und sein Leben mit einer unglaublichen Pracht verbunden ist. Diese Pracht wird mit dem Himmel verglichen, doch bleibt dieser Vers doppeldeutig in Bezug auf die Definition einer guten Tat.

144 [Würdigung Ernst Ludwigs als Landesherr].

*Des Regiments, der hohen Jahre Last*
*konnt' Seinen munt'ren Geist nicht schwächen.*
Lichtenberg als Erzähler erklärt hier, dass Ernst Ludwig niemals ein schwacher Herrscher gewesen und bis zum Ende weise und klug geblieben sei. *„Munterkeit"* kann gleichzeitig *„froh"* und *„bewusst"* bedeuten. Aus der Erzählung lässt sich implizit schließen, dass Ernst Ludwig heute noch genauso froh wie damals während seines irdischen Lebens ist. Er ist noch anwesend wie ein froher Mensch im Herzen der Gläubigen. Ernst Ludwig fungiert in der Trauerbewältigung als Vorbild. Dieser Vers ist teilweise eine Argumentation, teilweise eine Nacherzählung des Lebens Ernst Ludwigs.

*Sein Heldenmut*
*stund so im Glück als Unglück gleich gefasst*
*und welch ein Geist des Rats auf Ihm geruht,*
*davon wird auch die Nachwelt sprechen.*
Die gleiche Idee wird hier mit Assonanzen („*Glück", „Unglück" ; „gefasst", „Nachwelt", „Rats*") und Alliterationen („*Glück", „Unglück", „gleich", „gefasst", „Geist", „geruht*") weiter unterstrichen. Ernst Ludwig sei sowohl während seines Lebens als auch noch *„in der Nachwelt"* eine starke Persönlichkeit. Er würde zukünftig eine beispielhafte Person in schwierigen Umständen verkörpern.

*Was Wunder, dass Sein Gott Ihn dir entreißt!*
*Ein so erlauchter Geist*
*ist mehr als eines Purpurs wert*[145].
Der Himmel wird hier als *„mehr als Purpur"* beschieben. Noch einmal wird die Gnade Gottes mit der irdischen Macht und Reichtum verglichen, was wiederum eher unvereinbar mit einem pietistischen Glauben ist. Lichtenberg nimmt an der Tradition teil und denkt noch sehr viel darüber nach, wie die Menschen seiner Gesellschaft gewöhnlich gedacht haben. Alles, was Ernst Ludwig während seines Lebens gemacht hat, hat viel mehr Wert als der materielle Reichtum, weil er besonders großzügig war. Diese Argumentation entwickelt etwas Neues, das mit der materiellen Tradition stark verbunden bleibt. Sicherlich wird diese spirituelle Pracht auch hier zu ernst genommen, aber ohne materiellen Reichtum scheint diese für eine Standesgesellschaft unmöglich anzuerkennen.

---

145 Laut Duden ist *„erlaucht"* ein *„Titel für […] Grafen, Angehörige mediatisierter gräflicher Häuser"* (Scholze-Stubenrecht 2011: 537).

*Drum traure nicht, gib dich zufrieden,*
*der Herr hat, wie sein Knecht begehrt,*
*Ihm dort ein besser Teil beschieden.*

Der Herr gibt seinem Knecht einen besseren Teil nach dem Leben, so Lichtenberg. Dieser Vers ist zweideutig und impliziert, dass die Ungleicheiten der Erde noch im Himmel fortgesetzt werden. Dennoch ist der Titel *„Gott deine Gerechtigkeit ist groß"* nicht zufällig gewählt. Diese Idee ist ein Teil des christlich lutherischen Glaubens. Hier entfernt sich Lichtenberg von dem Pietismus und der Meditation, diese himmlische Wirklichkeit könne nur a priori angenommen werden. In diesem Vers befinden sich zudem besondere Assonanzen und Reime (*„nicht", „gib", „dich", „wie", „Ihm"* ; *„zufrieden"* reimt sich auf *„beschieden"* ; *„begehrt"* reimt sich auf *„Wert"*), sowie auch Alliterationen (*„begehrt", „besser", „beschieden"*). Inhaltlich wird von der Erfahrung der Trauerarbeit durch die Gnade Gottes erzählt.

### 3. Duett/Arie[146]

*Gott ist hoch, ein Herr der Herren,*
*(Der Herr ist hoch, ein Herr der Herren,)*
*was Er tut, ist wohl getan.*

Der Vers ist sowohl in Daktylen als auch in Jamben verfasst. Die Sänger loben Gott, weil *„was Er tut"*, *„wohlgetan"* ist. Außerdem wird die Idee der Gerechtigkeit betont. Wenn das Leben *„wohlgetan"* ist, so solle der Tod, gemäß Lichtenberg, zumindest etwas Gutes oder Neues für die Menschen bringen.

*Wertes Land,*
*küsse Gottes Vaterhand.*
*Wenn Er Fürsten schenkt und schmücket,*
*wenn Er sie gen Himmel rücket,*
*wer ist, der das tadeln kann? Da Capo*

Die Reime werden in der ganzen Arie gepaart („en", „en", „an", „and", „and", „ücket", „ücket", „ann" oder AABBBCCB), nur die letzte Zeile ist umarmend. Dabei erscheinen auch stimmhafte Anaphern, wie *„Ist hoch"*, *„wenn er"*, und Assonanzen („küsse", „Fürsten" ; „wer", „er", „der", „Wertes"; „wenn", „gen", „schenkt") die zahlreich verwendet werden. Der allgemeine Eindruck der Arie ist dynamisch und sie birgt viele Repetitionen. Sie beschreibt eine Reise, in der der Tod nicht als statisch, sondern dynamisch dargestellt wird. Gleichzeitig stellt diese Arie eine zweideutige

146 [Der Fürst Ernst Ludwig wird in den Himmel entrückt.]

Frage über Gottes Richtigkeit, zu wissen, ob der irdische Reichtum und die Macht wirklich tugendhaft sein können. Die Standesgesellschaft bildete damals einen Teil des christlichen und lutherischen Glaubens, und wurde sicherlich von den Pietisten kritisiert oder *„getadelt"*.

### 4. A. Accompagnato-Rezitativ [147]

*Wir müssen freilich Gottes Rat*
*in stillem Sinn demütig ehren.*
Die Menschen müssen laut Lichtenberg ihr Schicksal, das Gott beschlossen hätte, annehmen. Das Rezitativ folgt hier einer einfachen und deutlichen Argumentation. Die Stille des Nachlebens wird damit eine Weise, diesen göttlichen „Rat" zu ehren und aufzunehmen.

*Die Hand, die uns geschlagen hat,*
*hemmt auch den Zufluss unsrer Zähren.*
Laut Duden ist *„Zähre"* eine veraltete Form von *„Träne"*. Die Reime werden hier gekreuzt und der Erzähler impliziert, dass der Ausdruck der Traurigkeit von Gott verhindert oder schwieriger gemacht wird. Lichtenberg bildet hier eine theologische und psychologische Analyse der Gefühle: Das menschliche Endlich-zu-Sein braucht und beschränkt sich darauf, die eigenen Emotionen auszudrücken. Andererseits kündigt er eine Art Trost an, den Ludwig VIII. verkörpert. Lichtenberg bereitet eine Rechtfertigung der neuen Regierung vor.

*Sie bringt, was uns der Tod geraubt,*
*gesegnet ein - und wie? - in unserm Oberhaupt.*
Ein neues *„Oberhaupt"* und eine Regierung würden von Gott gesandt werden. Es solle deswegen keinen Grund mehr geben, um die Sicherheit des Landes besorgt zu sein.

*Ernst Ludwig lebt zwar hier*
*in himmlischem Vergnügen,*
*doch auch noch hier*
*in Seinem Göttersohn,*
*der Seines großen Vaters Thron*
*zur Freude seines Volks bestiegen.*
Die Reime werden hier teilweise gepaart, teilweise gekreuzt (ABABCCDBDEEB ist die Struktur für das ganze Rezitativ). Dieser Reim-Stil könnte die Kreuzung des Schicksals zwischen Ernst

147 [Ernst Ludwig lebt in seinem Sohne Ludwig fort].

Ludwig und Ludwig VIII. illustrieren und auch eine Ähnlichkeit beider Personen implizieren. Der Sohn Ernst Ludwigs wird ihn ersetzen, weil Ernst Ludwigs Geist in ihm weiterleben kann. Die Menschen müssten ihn wie ein Geschenk Gottes annehmen. Es gibt in diesem Rezitativ viele Alliterationen („Vaters“, „Volks“, „Vergnügen“, „Freude“ ; „seinem“, „seines“, „gesegnet“, „unserm“, „sie“). Das Thema ist hier die Erzählung der Ankunft eines neuen Landgrafen. Die Abwesenheit Ernst Ludwigs wird jetzt stärker gefühlt. Das Verschwinden Ernst Ludwigs durch den Tod erinnert an eine Vergangenheit, die durch sein Gedächtnis und die Arbeit der Bewusstheit „wesentlicher“ eine Vergangenheit wird. Dieses Verfahren könnte als „Trauerarbeit“ oder progressiver Trost bezeichnet werden und verdeutlicht die performativen Aspekte dieser Trauerkantaten.

**4. B. Secco-Rezitativ**

*Hier strahlt Ernst Ludwigs Ebenbild!*
*Sein Purpur, den der Himmel schmücket,*
*draus Weisheit, Ernst und Gnade blicket,*
*der ist's, der unsre Tränen stillt.*

Die Reime sind hier umarmend wie ein gemeinsamer Tanz der beiden Schicksale. Die Eigenschaften Ernst Ludwigs gehören auch zu Ludwig VIII., wie ein Ebenbild Ernst Ludwigs. Dieses sollte *„die Tränen stillen“* und das Volk wieder froh machen. Es gibt hier ein Wortspiel über den Vornamen Ernst Ludwigs, der als *„ernst“* betrachtet wird. Das mögliche Ziel dieses Wortspiels ist es, den Text weniger traurig zu gestalten. Dieses Rezitativ erzählt dazu eine allegorische Rechtfertigung des politischen Erbes Ludwigs VIII.

**5 Arie**[148]

*Gott ist treu in allen Wegen,*
*da Er nach geschärften Schlägen*
*wieder wohl und freundlich tut.*

Laut Lichtenberg müssen die Gläubigen Gott preisen, weil er das Leben *„wieder wohl“* gemacht hat respektive machen wird. Gott wird hier mit einem Freund verglichen, was konträr zu dem Gottesbild des Alten Testaments steht, in dem Gott häufig als böse und eifersüchtig dargestellt wird. Gott als Menschenfreund wird im neuen Testament näher dargestellt, wie auch die Versprechung der Auferstehung, die im Rahmen dieser Kantate in Ludwig VIII. verkörpert wird. *„Treu“* entwickelt

148 [Gott wird gepriesen, weil er den Sohn Ludwig als Heilung von den Trauerwunden über den Tod Ernst Ludwigs sendet.]

auch eine Assonanz mit *„freundlich"*, im Gegensatz zu *„geschärften"* und *„Schlägen",* die negativ konnotiert werden. Gott bleibt deswegen ein *„treuer Freund"* für Lichtenberg.

*Er hat unserm Vaterland*
*seine tiefe Trauerwunden*
*durch das teu'rste Heilungsband,*
*Seinen Ludwig, wohl verbunden.*
*Sagt: Ist unser Gott nicht gut? Da Capo*
Die Reime werden hier wieder teilweise gepaart, teilweise gekreuzt. Die Arie drückt die Fröhlichkeit der Heilung aus. Nach Lichtenberg kann der Schluss nur deshalb gezogen werden, dass Gott unbestreitbar gut ist. *„Teuer"* ist ein umgekehrter Reim von *„treu"*. Was treu ist, soll deswegen teuer, bzw. wertvoll sein.

**6 A. Accompagnato-Rezitativ** [149]

*Dich aber, großer Fürst der Hessen,*
*Ernst Ludwig, der Du nun*
*bei Deinen Vätern ruhst,*
*kann weder unser Haupt*
*noch auch Dein Land vergessen.*
*„Hessen"* reimt sich auf *„Vergessen"*: Das mögliche Verschwinden der Bedeutung und des Lebenssinnes nach dem Tod wird hier in Bezug auf die Geschichte der Gegend erwähnt. Lichtenberg spricht Ernst Ludwig an und hofft, dass dieser sein Land und die Regierung von Hessen-Darmstadt nicht vergessen haben soll. Dass Lichtenberg sich an Ernst Ludwig richtet, wird von Assonanzen mit „D" betont („Dich", „der", „Du", „Deinen", „weder", „Dein"). Die imaginierte emotionale Diskussion mit dem Verstorbenen erzählt, was der Landgraf für die Einwohner Hessens symbolisiert. Dieses Erinnerung setzt auch die ethische Dimension einer geschichtlichen Gesellschaft voraus, in der die Tugendhaftigkeit als vorbildlich zählt. Lichtenberg drückt in diesem Vers primär die Liebe des Volkes für Ernst Ludwig als guter Herrscher und Vorbild für seinen Nachfolger aus.

149 [Ernst Ludwig wird direkt angesprochen.]

*Hochsel'gster ja! Du tust*
*den Deinen allzu schmerzlich weh.*
*Dein großer Erbe wird und wir*
*Dir ein geweihtes Denkmal setzen.*
Diese neuen Ereignisse zeigen, dass Ernst Ludwig jetzt selig geworden ist und *„geweiht"* bleiben wird. Die Assonanzen mit D setzen sich fort. Trotz des Schmerzes wird alles vergeben und dieses Rezitativ entwickelt sich zu einer Rede über Vergebung. Das *„Denkmal"* als historisches Bild impliziert die positiven Aspekte der Biografie Ernst Ludwigs; seine existenziellen Schwierigkeiten finden darin keine Erwähnung. Sein Wert in der Geschichte bleibt nur, was er konkret vollendet hat: seine musikalischen Kompositionen, der Bau des Schlosses oder seine religiöse Toleranz zum Beispiel.

*Das herbe Salz, der Tränensee*
*soll es in unsre Herzen ätzen*
*und diese bleiben Dir*
*auch in der Gruft stets tief ergeben.*
*Indessen: Raste wohl.*
Die Reimstruktur wird hier nicht mehr strikt eingehalten, bleibt jedoch hauptsächlich gekreuzt. Die Tränen der Lebenden würden bis in die Gruft Ernst Ludwigs reichen. Lichtenberg drückt den Mangel aus, den die Abwesenheit des Toten hervorruft. Die Alliterationen mit „s" und „z" betonen auch die Traurigkeit („Salz", „Tränensee", „soll", „unsre", „Herzen", „ätzen"). Das Rezitativ ist nicht nur eine Rede über das Vergebung, sondern vor allem über Ergebung und somit den Abschied von Ernst Ludwig, um dessen *„Rast"* tatsächlich zu verwirklichen.

### 6. B. Secco-Rezitativ

*Das neue Freudenleben,*
*das Dich Dein Gott genießen lässt,*
*ist ein Gewinn, der über alles gehet,*
*den aber niemand nicht, als der ihn hat,*
*versteht.*
Dieses Rezitativ ist zentral in der gesamten Struktur der Kantate und impliziert, dass die Gläubigen darüber meditieren müssen, dass die himmlische Wirklichkeit für das irdische Leben nicht begreifbar ist. Die Alliterationen mit D verschwinden allmählich, neue Alliterationen mit G („Gott", „Gewinn", „gehet") und N („den", „niemand", „nicht", „ihn") drücken eine neue Idee aus: Der

Gewinn ist für Ernst Ludwig positiv und besser als alles auf dieser Erde, „G“ ist auch der Buchstabe für „Gold“. Die Alliterationen mit „N“ betonen die Negation: Niemand kann es verstehen. Die Reime sind gekreuzt, aber die Alliteration mit „N” zwischen *„Freudenleben“* und *„Gewinn“*, die eine neue himmlische Wahrheit symbolisiert, bildet eine Dialektik mit den Reimen und Alliterationen mit ”T” *„lässt“, “geht“, „hat“, „versteht“,* die die irdischen Aktionen symbolisieren. Diese Argumentation zielt darauf ab, die Gläubigen zu überzeugen, dass das Leben im Himmel besser als auf der Erde sei, und dass sie die Hoffnung dieses Versprechens in ihrem Herzen halten müssen.

**7. Sterbechoral** [1. und 2. Strophe des Chorals *„Christus, der ist mein Leben“*] (aus Melchior Vulpius (1570-1615))

*Christus, der ist mein Leben,*
*Sterben ist mein Gewinn,*
*dem tu ich mich ergeben,*
*mit Freud' fahr' ich dahin.*
*Mit Freud' fahr' ich von dannen*
*Zu Christ, dem Bruder mein',*
*auf dass ich zu ihm komme*
*und ewig bei Ihm sei.*

Der Choral als Peroratio zeigt die Beziehung der Kantate zur lutherischen Tradition, wo *„Sterben“* als *„Gewinn“, „Christ als „Bruder“* und *„Freud“* den für Christus gewöhnlichen Motiven und Topoi gelten. Die Schreibung ist durch die gekreuzte Reimen und Anaphern hier traditioneller gestaltet, um die klangvolle Dimension des Chorals hervorzuheben, der den Schluss der ganzen Kantate bildet. Ernst Ludwig soll nicht umsonst gestorben sein. Alle Menschen hätten sich über dieses neue, brüderliche Leben zu freuen.

## Schluss.

Die Ordnung der drei Kantaten für den Landgrafen Ernst Ludwig kann als *„dreifacher Dienst"* laut der württembergischen Kirchenordnung von 1536 (Lorbeer 2012: 600) verstanden werden.

*„Lasset uns unser Hertz samt den Händen aufheben zu Gott"* soll zeigen, dass die Christen an *„die künftige Wiederauferstehung zum ewigen Leben glauben"*. Lichtenberg sucht eine universale Bedeutung in seiner Dichtung auszudrücken, um alle Menschen zu überzeugen. Die erste Kantate scheint weltlicher zu sein, möglicherweise um eine Überleitung zwischen dem Verständnis dieser Welt und einem neuen Verständnis des ewigen Lebens zu ermöglichen.

*„Wir wissen, so unser irdisch Haus"* soll dann die weltliche Liebe der Lebenden zum Ausdruck bringen. Diese zweite Kantate scheint mehr argumentativ und frömmer zu sein, um davon zu überzeugen, dass das ewige Leben wirklich Sinn ergibt. Diese Kantate scheint vielmehr meditativ und innerlich, aber gleichzeitig mehr physisch zu sein, weil vor allem die Körper die Liebe ausdrücken und die Gefühle hauptsächlich Ausdrücke des Körpers sind. Die zwei anderen Kantaten sind mehr mit dem geschichtlichen Leben verbunden. Die Liebe scheint für Lichtenberg einen Ausdruck der Ewigkeit in der Zeit darzustellen.

Drittens soll *„Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch"* die Hoffnung auf die Auferstehung wecken. Diese letzte Kantate betont, wie Ernst Ludwig durch die neue Regierung seines Sohnes lebendig bleibt. Diese Regierung muss als Verwirklichung des Willens Gottes und auch als Trost verstanden werden.

Lorbeer verband den Begriff der *„Sterblichkeit als Folge der Sünden"* (ebd. 637) mit dem 17. Jahrhundert verband, der jedoch keinen Sinn mehr für Lichtenberg ergibt , weil Ernst Ludwig eine wahre Hoffnung auf das ewige Leben besaß. Das Leben wird positiv und wie eine Vorbereitung des neuen ewigen Lebens dargestellt. Der Begriff von der *„Sünde als Störung der Gottesbeziehung"* (ebd. 637) scheint bei Lichtenbergs spirituelle Überwindung der Gegensätze ausgeschlossen zu werden. Er versteht, dass Menschen komplexe Wesen sind und dass Gnade Feindschaft überwinden kann. Seine Trauerkantaten stellen eine lebhafte, fromme und emotionale Erfahrung dar, die mit einer sehr empfindlichen Meditation verbunden wird.

## 5. Die Trauerkantate „Der Tod ist zu unsern Fenstern hereingefallen“ (1746) für den Erbprinzen Johann Friedrich Karl.

Johann Friedrich Karl, Sohn des Landgrafen Ludwig VIII., war 20 Jahre alt, als er am 26. Januar 1746 *„nach rühmlichst ausgestandener auszehrenden Krankheit“*, und zwar an einer Lungenentzündung (*„d'une fièvre pulminaire“*[150]) starb. Er war das sechste und letzte Kind Charlotte Christinas (1700-1726) (Curtius 1793: 262) und ebenfalls *„Landgraf zu Hessen, Fürst zu Herzfeld, Graf zu Katzenelnbogeln, Diez, Ziegenhain, Ridda, Hanau, Schaumburg, Isenburg und Büdingen,… Kaiserliche und königliche Majestät zu Ungarn und Böhmen, hoch-bestellter Obrister über ein Regiment Curassiers zu Pferd, wie auch Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischer Oberster über die Fürstliche Garde Dragons“*[151].

Johann Friedrich Karls Trauerfeierlichkeit, im Unterschied zu Lichtenbergs anderen Trauerkantaten, die in dieser Arbeit untersucht werden, wurden bei der 1742 veröffentlichten *„Trauer-Ordnung, wie es hinkünftig bei den Leichen, derer dabey brauchenden Personen, Handwerksleuten jurium stolae und sonsten gehalten werden soll“* von Landgrafen Ludwig VIII. Beeinflusst. Diese Trauer-Ordnung bestimmt unter anderem bestimmt, dass „Nacht-Leichen“ verboten seien, *„ausgenommen bei Personen der 1. Rangklasse“*, eine Totenbahre untersagt sei, sowie die Leiche mit schwarzem Tuch zu unterlegen oder die vorderen Stühle der Kirche schwarz auszuschlagen seien (Müller 1929: 88). Insbesondere die Feindlichkeit des Landgrafen gegen die Alchemie soll für Lichtenberg eine besondere spirituelle Symbolik verhindert haben[152].

Als Reaktion auf Tod des Erbprinzens Tod werden mehrere weitere Gedichte von anderen Dichtern als Lichtenberg geschrieben, die für die Trauerfeierlichkeiten gedruckt werden, aber nicht in Form einer Kantate formuliert; was trotz Lichtenbergs Lebensabends doch zeigen könnte, dass die Kantaten-Form 1746 nicht mehr so beliebt ist. Sehr wahrscheinlich wird stattdessen eine mehr direkte literarische Form bevorzugt, um die Emotionen des vorzeitigen Todes auszudrücken, aber vielleicht näher von kommender Empfindsamkeit Klopstocks (z.B. *„Die Denck-Mahl zarter Bruder-Liebe“*[153]).

150 Staatsarchiv D4-500-1.
151 Ebd.
152 Siehe Nachwort.
153 Ebd.




Illustration der gedruckten Fassung der Trauerkantate für den Prinzen Johann Karl“ (1746) (Künstler unbekannt)[154].

**1. Diktum** (Aus: Jeremia IX.21 Klag-Lied V.17)

*Der Tod ist zu unsern Fenstern herein gefallen/*
*und in unsere Palläste gefallen.*
Das Zitat aus Jeremia illustriert die Erfahrung des Todes im Adel des Volks Israels. Der Hintergrund in Jeremia IX ist auch mit der Ungerechtigkeit des Volks Israels verbunden. Möglicherweise bietet diese Kantate eine Kritik der Ungerechtigkeit und integriert vielleicht die Bedeutung der Sünden in Bezug auf den Tod, nämlich „die Sterblichkeit als Folge der Sünden“ oder „die Zerstörung des Verhältnisses mit Gott“.

*Darum ist auch unser Herz betrübt/*
*und unsere Augen sind finster worden.*
Der Hintergrund der Klagelieder V zeigt, wie das Erbe Israels verloren und an Fremde gegeben wurde. Diese Kantate zeigt ein existenzielles Nachdenken über die Gefahr des Verschwindens der fürstlichen Familie des Hauses Hessen-Darmstadt (was nur im Laufe des 20. Jahrhunderts wirklich geschieht[155]), des Verschwindens des Lebens als edles Gut, aber vielleicht noch mehr des Endes eines gewissen künstlerischen Goldenen Zeitalters am Darmstädter Hof. Nach Lichtenberg findet der Tod für diese Familie zu häufig statt. Johann Friedrich ist auch der letzte Sohn und direkte Erbe des Landgrafen Ludwig VIII. Der Verlust des Lebens wird hier als der Verlust von etwas Edlem und

154 Ebd.
155 http://www.echo-online.de/region/darmstadt/historisch/fuersten/Ein-schwarzer-Tag-fuer-das-Haus-Hessen-Darmstadt;art8748,3410371 (Web 10.04.2015).

Wertvollem dargestellt, mit dem sich die Hinterbliebenen sich emotional leicht identifizieren können.

**2. Rezitativ**

*O! Jammer-Tag!*
*Betrübter Tag, für allen Trauer-Tagen!*
*Wie hart hat Hessen! Dich*
*Des Höchsten Rath und Hand geschlagen[.]*

Das Rezitativ übt die Funktion einer Erzählung des Todes Johann Friedrichs aus. *„Trauer-Tagen"* reimt sich auf *„geschlagen"*. Laut Lichtenberg hat Gott diesen Tod beschlossen. Die Klage wird mit einem jambischen Rhythmus ausgedrückt. Die Silbe „Ag" wird mit *„Tag"* und *„geschlagen"* wiederholt und verleiht einen schnellen und erregten Rhythmus, der den Aufruhr der Nachricht betont.

*O! Jammer-Tag!*
*Dein Prinz, Dein Theurster Friedrich*
*Liegt Tod, (ach, welch ein Schlag!)*
*Er wird, ach! Allzufrüh, zu Gruf[f]t getragen[.]*

Der betrübte Erzähler akzeptiert den tragischen Tod Johann Friedrichs nicht, der offiziell in diesem Teil ankündigt wird[156].

*Bestürztes Land! Ach! Weine Bitterlich!*
*Lass! Ach! Und Weh! In deinen Gränzen [Grenzen] t(h)önen:*
*Dein Fürst, sein Hau(s)s klagt unter T(h)ränen,*
*Mein Prinz! Wie beugst Du mich!*
*Brecht! Ihr T(h)ränen-Quellen los!*
*Der Schlag ist hart, ach! Der Verlust ist groß.*

Erstaunlicherweise drückt dieses Rezitativ ungewöhnlich viele Gefühle aus, und nähert sich deshalb fast der Form einer Arie. Lichtenberg mischt die Ankündigung mit starken Gefühlen von Ratlosigkeit. Diese Kantate aus dem Jahre 1746 wird im Vergleich mit den anderen Kantaten, die in dieser Arbeit untersucht worden sind, viel später geschrieben. Einerseits ist der 20-jährige Johann Friedrich viel zu jung gestorben, andererseits könnten diese späteren Kantaten unter dem Einfluss

156*„Getragen"* reimt sich auf *„geschlagen"* gekreuzt (wie *„Tag"* und *„Schlag"*) und *„Dich"* mit *„Friedrich"*, zu dem Lichtenberg spricht.

des Zeitgeistes der Empfindsamkeit empfindlicher formuliert worden sein[157]. Der Ausdruck der Traurigkeit wird hier legitimiert und gefördert.

**3. Arie**

*Ach! Wie hart sind wir getroffen!*
*Unsre Freude /*
*unser Hoffen/*
*Aendert [ändert]sich in Angst und Not(h)!*
*Allzustrenges Ungemacht!*

Ein emotionaler Ausdruck von leidtragenden Gefühlen setzt sich fort. Der Rhythmus wird hier trochäisch, um die Härte dieses verhängnisvollen Ereignisses zu betonen. *„Getroffen"* reimt sich auf *„Hoffen"* gepaart, um eine oxymoronische Spannung von Gegensätzen zu schaffen. Das Leben in seiner Gesamtheit scheint zerstört worden zu sein.

*Weh! und Ach!*
*muss in unsern Gränzen [Grenzen] schallen.*
*Ach! ein Großer ist gefallen!*
*Unser Friedrich ist tod [tot]. Da capo.*

Der niedergeschlagene Erzähler erklärt hier, ohne weitere Entwicklungen, dass Friedrich wirklich eine ungewöhnliche, große Persönlichkeit gewesen sei. Vielleicht wird hier der Beginn eines Lobes von Friedrich eingeführt. Eine verärgerte Anerkennung der traurigen Wirklichkeit wird wiederholt, die die psychologische Schwierigkeit, das Leben fortzusetzen, ausdrückt. Die Kantate scheint hier der Not einer Trauerarbeit ohne weiteres spirituelles Nachdenken zu folgen. *„Schallen"* beschwört auch die Musikalität herauf, während die Musik und die Dichtung eine Klage-Funktion ausüben.

---

157*„Bitterlich"* reimt sich auf *„mich"* gekreuzt, während *„tönen"* auf *„tränen"* und *„los"* auf *„groß"* gepaart, alle drücken die Traurigkeit des Verlusts aus.

**4. Rezitativ**

*Ach Prinz! in welches Leyd [Leid]*
*Se(t)zt uns Dein allzufrühes Scheiden!*
*Wir sahen Dich mit Freuden*
*In angeerbter Tapferkeit*
*Die Helden-Bahn beschreiten.*

Der Rhythmus wird hier wieder jambisch und melancholisch und der Erzähler rechtfertigt seine Traurigkeit: Seine Angehörigen hatten aufgrund seiner Ahnen große Hoffnungen für die Zukunft Friedrichs. *„Leid“* reimt sich auf *„Tapferkeit“* gekreuzt. Das Leiden muss ertragen werden[158]. Die Verworrenheit mischt alle Gefühle zusammen.

*Die Tugend flocht(e) schon*
*Vor Dich die Lorbeer-Cron [Krone].*
*Ach! aber ach! Es unterbricht*
*Der Feind, der Tod Dein Helden-Glücke.*

Der Erzähler behauptet wieder, dass Friedrich etwas Großes ausführen können hätte, weshalb sein Ton so betrübt ist. Ein gepaarter Reim zwischen *„schon“* und *„Cron“* betont diese enttäuschte Hoffnung. Die Stimme des Erzählers klingt unzuverlässig, gedankenlos, zu anthropozentrisch und fast provokativ: Er assoziiert den Tod mit *„dem Feind“*. Diese Bedeutung unterscheidet sich von der Bedeutung des Todes in den anderen Trauerkantaten. Lichtenberg folgt hier einer argumentativen und dialektischen Logik.

*Doch Nein! Des allerhöchsten Rat(h),*
*Der deinen Fürsten-Geist,*
*Uns zwar zu früh von dannen ziehen heißt,*
*Beraubt dich deiner Crone [Krone] nicht.*

Für den Erzähler wird Friedrich nach seinem Tod ein Held bleiben, auch wenn er die von ihm erwartenden Taten nicht ausgeführt hat. Er wird diese hoffnungsvolle Darstellung weiter ausführen[159]. *„Uns zwar zu“* folgt einem daktylischen Rhythmus, um diesen Wendepunkt zu verstärken.

---

158*„Scheiden“* teilt Silben mit und reimt sich auf *„Freuden“, „Tapferkeit“* und *„beschreiten“.*

159 *„Geist“* reimt sich auf *„heißt“* gepaart, und *„beraubt …nicht“* auf *„unterbricht „*.

*Es hat*
*Sein unerforschliches Geschicke,*
*Die größ[e]re Ehre zugedacht:*
*Den Palmen Schmuck in jenen Höhen,*
*Wo wahre Freude lacht,*
*Wo dich ein himmlisch Lo(o)s vergnügt,*
*Wo reine Seelen herrlich stehen,*
*Ob gleich ihr Leib hier in dem Tod erliegt.*

Der Rhythmus bleibt hier jambisch aufgrund der darzustellenden Melancholie. Friedrich symbolisiert für den Erzähler eine *„reine Seele"*. Ein neues Schicksal erwarte ihn und dafür gäbe es einen Grund zur Freude. *„Zugedacht"* reimt sich auf *„lacht"* gekreuzt, während *„Höhen"* sich auf *„herrlich stehen" reimt, um* diese neue positive metaphysische Verwandlung zu betonen. *„Sein unerforschliches Geschicke"* reimt sich nicht und setzt sich über die widersprüchliche und ironische Erzählung als tieferes Verständnis des Lebens hinweg. *„Vergnügt"* reimt sich unrein auf *„erliegt"*, um den Kontrast zwischen beiden Welten zu illustrieren: Das irdische Leben erscheint hier als lediglich unvollkommene Spiegelung des Himmelreichs. Der Ausdruck der Gefühle im vorigen Rezitativ scheint übermäßig und verhaltensgestört. Diese Technik könnte implizit eine Kritik der Affektlehre Johann Matthesons darstellen (*„Der vollkommene Kapellmeister"* mit der Affektlehre wird 1739 veröffentlicht) und das Verständnis der Gefühle in der Gesellschaft dieser Zeit formulieren. Die Benutzung der Parodie in der Schreibweise der Kantate scheint hier originell und unterscheidet sich von der Benutzung der Gefühle als Metapher der wahren Bedeutung bei Rambach 1720[160]. Für Lichtenberg sind die Gefühle hier jedoch schlussendlich schwach und unfähig, die Wahrheit des Schicksals zu verstehen.

160 Siehe Teil I.

**5. Arie**

*Der Tod bringt kein Verderben/*

*Wenn Gottes Kinder sterben/*

*so fängt ihr Leben an.*

*Ihr Kämpfen und ihr Leiden/*

*Belohnt dort Gott mit Freuden/*

*Die nie ein Trauren [Trauern] stören kan(n). Da Capo.*

Trotz der Melancholie des jambischen Rhythmus erklärt diese Arie den Kontrapunkt zu traurigen Gefühlen: Es gäbe kein Leiden mehr im Himmelreich, sondern eine Belohnung[161]. Der Vers, der mit *„fängt ... an“* endet, zieht einen Schluss nach zwei widersprüchlichen Zeilen. Auch der Vers, der mit *„nie ... stören kann“* endet, reimt sich gekreuzt dazu. Diese beiden Verse überwinden anhaltende Widersprüche, um ein neues Verständnis des ewigen Lebens nach dem Tod herzustellen.

**6. Rezitativ**

*Hochstse[e]ligster! Dein Glück ist ungemein!*

*Dein letzter Feind ist nun bezwungen,*

*Die Palmen sind nun errungen,*

*Du has(s)t den Lauf sieghaf(f)t vollbracht,*

*Die Crone [Krone] ist nun Dein.*

Der Erzähler erklärt in diesem Rezitativ, wie Friedrich nach seinem schwierigen Leben eine Belohnung bekommen wird. Eine Spur der Melancholie bleibt im jambischen Rhythmus erkennbar, während die Amphibrachys (*„Die Palmen“, „errungen“*) dieses Glück als einen Teil einer mythischen Vergangenheit konnotieren[162].

*Uns aber ach Nimmt herbe Wehmut(h) ein.*

*Doch müssen wir die höchste Macht,*

*Die Dir, O! Prinz! Den himmlischen Gewinn,*

*Zum Erbt(h)eil zeitlich zugedacht,*

*In Glaubens-Stille ehren.*

Die Absicht des Erzählers unterscheidet sich erstaunlicherweise hier von einem spirituellen Standpunkt. Er scheint der Entscheidung des Schicksals Respekt zu zollen. In diesem Rezitativ und

161 *„Kein Verderben“* und *„sterben“* reimen aufeinander gepaart, sowie *„Leiden“* und *„Freuden“*, um die Widersprüche zu formulieren.

162 *„Bezwungen“* reimt sich in semantisch-dialektischer Weise auf *„errungen“* gepaart, und *„ungemein“* auf *„Dein“* gekreuzt, um Bezug auf das besondere Schicksal Friedrichs zu nehmen.

dieser Kantate scheint Lichtenberg sich stark von der Stimme des Erzählers zu unterscheiden, um die Logik seiner widersprüchlichen Erzählung zu behaupten. In früheren Kantaten ist häufig eine widersprüchliche Logik zu finden, die die begriffliche Entwicklung dieses Unterschieds erfordert; hier wird der Erzähler als die Stimme seines Zeitalters und des Schicksals fast wichtiger als Lichtenberg selbst. Lichtenberg scheint allmählich das vernichtete Opfer seiner Traurigkeit geworden zu sein.
*„Macht“* reimt auch auf *„zugedacht“* gekreuzt, um den irdischen Wunsch des himmlischen Lebens als geschichtliche Entwicklung zu illustrieren. *„Uns aber“* folgt dem daktylischen Rhythmus und drückt den emotionalen Zweifel aus, dieses Schicksal doch zu akzeptieren.

*Dein Sterben heißt uns unsern Sinn,*
*Hinauf zum rechten Kleinod kehren,*
*Das Dich vergnügt und schmückt.*
*Wo[h]l dem! Der sich mit Ernst, es zu erringen, schickt!*
Der Erzähler erklärt in diesem Abschlussteil, wie eine neue Ökonomie oder kosmische Ordnung des Himmelreichs eingesetzt wird. Die Werte des Himmelreichs werden höher dargestellt als das „weltliche Kleinod“. Diese Metapher des *„Kleinods“* hat dementsprechend viel mit der Schwierigkeit zu tun, die fürstliche Familie im weltlichen Leben zu ehren. Diese Logik scheint hier mit der Standesgesellschaft verbunden zu sein und sicherlich nicht mit einer pietistischen Kritik der Materie, um ein neues spirituelles Leben zu ermöglichen. Es ist möglich, dass Lichtenberg sich mit dem Alter von den eher pietistischen Anwandlungen seiner Jugend allmählich entfernt hat. Diese Kantate mit einem anderen allgemeinen Ton als die frühe Kantaten Lichtenbergs erklärt vielleicht die Kontroverse um seine Benennung als Superintendant, die von den Pietisten nicht geschätzt wurde, weil Lichtenberg kein ausdrücklicher Mitglied der offiziellen pietistischen Kreise war.

**7. Choral** (1609) (aus Melchior Vulpius (1570-1615))

*V1. Christus der ist mein Leben/*
*Sterben ist mein Gewinn/*
*Dem thu [tue] ich ergeben/*
*mit Freud fahr ich dahin.*

*V2. Mit Freud fahr ich von dannen/*
*zu Christ dem Bruder mein/*
*auf dass ich zu ihm komme/*
*und ewig bey [bei] ihm sey [sei].*

Der Choral illustriert, dass Friedrich nur für Christus gelebt habe. Es wird hier an die literarische Darstellung des Dreißigjährigen Kriegs erinnert, die den Tod als übliches Thema darstellt. Der Choral symbolisiert meistens die Folge der lutherischen Theologie, aber bietet keine neue theologische Erklärung für diese schwierige Erfahrung. Die Gesellschaft könne nicht so tief über die philosophische Erfahrung des Todes nachdenken, wenn sie glauben würde, dass der Tod nur eine Folge der Entscheidung Gottes war. In dieser Kantate fehlt ein vertiefendes Nachdenken über die Erfahrung der Trauer. Sie erfüllt nur die psychologische Funktion der Trauerarbeit.

# Schluss des dritten Teils.

Lichtenbergs Kantaten folgen einer rhetorisch dialektischen Logik, in der Mehrdeutigkeit verwendet wird, um eine neue spirituelle Synthese zu entwickeln. Die Struktur der gemischten madrigalischen Kantate stammte aus den Werken Lehms, jedoch führt Lichtenberg den Choral in diese Struktur ein, die er weiter systematisiert. Die Anwesenheit dieses Chorals zeugt davon, dass eine ältere Tradition Lichtenberg beeinflusst haben konnte: Die ältere Struktur des dreifachen Trauerdienstes wird bei Lichtenberg als Struktur seiner großen Trauerkantaten verwendet. Eine richtige Lehre und die Gerechtigkeit stellen zentrale Motive in seiner Theologie dar. Der Einfluss poetischer Rhythmen, die inhaltlichen Aspekte verstärken, wird möglicherweise von Lehms übernommen. Die Trauerwerke Lichtenbergs haben das Lob der Mitglieder des Adels als Thema, wie beispielsweise Ernst Ludwig, Maskowsky und Charlotte Christina. Diese nuancierten Erforschungen des vergangenen Lebens entwickeln pietistische Akzente, die vielleicht mehr mit der Intimität der gestorbenen Personen zu tun haben. Die Kantaten Lichtenbergs zeigen auch, wie die weltlichen Betrachtungen des Zeitalters das spirituelle Leben verdunkelt haben dürften: Die Kantate

von 1746 zum Beispiel scheint unfähig, eine philosophische Meditation der Seele zu entwickeln, während die früheren Kantaten von 1726, 1732 und 1739 eine tiefere Erfahrung des Denkens in Bezug auf die Trauer entwickelt haben. Die Kantate für Charlotte Christina zum Beispiel behauptet insbesondere ein geistreicheres Verständnis des Lebens. Ein spirituelles Leben gerät immer mehr in einen Widerspruch zum Adel und der Standesgesellschaft. Die fast übermäßige Anzahl der Kantaten, die Lichtenberg geschrieben hat, könnte aus das Ausbrennen der Inspiration 1746 andeuten. Am Ende seines Lebens fehlt die spirituelle Erfahrung im Herzen Lichtenbergs wohl durch den Einfluss der historischen Entwicklungen. Lichtenberg fühlt sich mehr und mehr von seiner zeitgenössischen Gesellschaft entfernt und vergessen. Die Kodifizierung der Affekte aus Mattheson 1739 könnte die spirituelle Erfahrung und die Gefühle von Lichtenberg geschwächt haben, und er ist möglicherweise allmählich unfähig geworden, diese Gefühle als Grund einer wahren Bedeutung seines Glaubens zu verwenden. In Darmstadt selbst aber ist es wahrscheinlicher der Tod Ernst Ludwigs, mit dem Lichtenberg eine enge Freundschaft hatte, der entscheidend sein Leben als Librettist verändert hat; die Beziehung Lichtenbergs mit dem Landgrafen Ludwig VIII. ist einfach mehr entfernt und ausgestiegen. Deshalb verschwand der pietistischen Einfluss der Bildung, die er unter anderem von Francke bekommen hatte. Die Entwicklung seiner Theologie als mehr und mehr formalistisch scheint die Folge einer erstarrenden geistlichen Krankheit, einer Entpoetisierung der Welt, zu sein. Der innovative Einfluss Erdmann Neumeisters beginnt in den Kantaten Lichtenbergs zu verschwinden, als ob die konservative Anerkennung einer Standesgesellschaft die Bedeutung dieser poetischen Kunst in die Vergessenheit hätte. Der Sinn seiner Dichtung scheint allmählich schwieriger zu finden zu sein, obwohl die anderen Kantaten-Zyklen den Sinn der Seele viel tiefer erforschen, um ihre authentische Meditation entwickeln zu können.

# Teil IV. Weiterentwicklung der Analyse der Trauerkantaten Lichtenbergs

## 1. Weitere Hermeneutik der poetischen Motive Lichtenbergs

Zwischen Lichtenbergs Trauerkantaten können mehrere Ähnlichkeiten gefunden werden, die motivisch oder strukturell bedingt sein können. Weil Lichtenberg Baumeister war, verwendet er einen Wortschatz, der durch Architektur-Begriffe geprägt wird. Gleichzeitig nutzt er einen geografischen Wortschatz, entweder als Poetik des Raumes[163], oder einfach als Metapher der spirituellen Bewegungen der Seele. Auch das Licht spielt eine wichtig Rolle als Ausdruck des Geistes in seinem Wortschatz. Jeder Zyklus scheint eine individuierte, mit der verstorbenen Person verbundene Thematik zu entwickeln. Im Folgenden wird jeder Kantatenzyklus motivisch weiter analysiert, um diese besonderen Merkmale zu betonen.

### 1. Die Kantaten für Charlotte Christina (1726)

In diesen Kantaten wird von Lichtenberg ein spezifischer Wortschatz über Schmuckstücke („Kleinod“, „Schätze“) und Blumen („blühen“, „Flor“) für Charlotte Christina verwendet. Entscheidend in dieser Thematik ist die Beziehung mit Christus als Bräutigam (z. B. „vermählen“, „küssen“). Die motivischen Entwicklungen dieser Kantaten vermitteln einen galanten Eindruck. Die „Wohnung“ steht hier als Metapher für den menschlichen Körper, in dem das „Herz“ versteckt ist. Aber diese Wohnung kann auch im Himmelsreich verklärt werden („Himmels-Saal“), um *„die sanfte Wohnung frommer Herzen“* zu werden. Das Lyrische Ich benennt zwar „Pracht“ und „Glanz“, aber nur, um eine neue verklärte Idee dieser Pracht durch einen „Segen“ im Himmelreich zu postulieren. Der Segen ist eine Metapher für die Gerechtigkeit, die durch den Glauben erreicht werden kann.

Spezifische Wörter kennzeichnen Gottes Fähigkeit, das Leben zu entnehmen, so zum Beispiel die „Hand“. Geografische Elemente werden ebenfalls bei Lichtenberg verwendet, z. B. „die Wunder deiner Wege“. Die Tränen werden eine „Trauer-See“, eine „Tränen-Flut“ oder ein „Tränen-Tal“ für die Überlebenden, um eine fast städtebauliche Poetik der Trauer zu werden, die die Bewegungen der Seele illustriert.

Die Kantate ist auch eine Art Denkmal, wo der Anschein vergessen wird, um eine Huldigung für ihr „Gemüt“ zu entwickeln. Als „Kleinod“ erreicht Charlotte Christina die Ewigkeit, in der sie unvergänglich ist, weil sie im Alter von nur 26 Jahren gestorben ist.

163 Siehe Gaston Bachelard: *La Poétique de l'espace.* Paris: Les Presses universitaires de France, 1957.

2. Die Kantaten für Dorothea Friederike (1731)

Bei Dorothea Friederike ist die motivische Thematik sehr ähnlich wie für Charlotte Christina. Immer wieder werden Metaphern für den „Bräutigam" und über den „Schatz" (*„Kleinod", „Reichtum"*) verwendet. Diese „Erdschätzen" dienen hier auch dazu, ein neues Licht im Himmelreich zu finden. Auch zahlreiche städtebauliche Motive sind zu finden ( *„Zuversicht", „Wohnhaus", „laß mich ziehen"*).

Der Tod wird als *„zerrissene Banden"* bezeichnet. Nach dem Tod soll laut Lichtenberg deswegen eine neue Schönheit und eine höhere Kunst als die weltliche gefunden werden. Der „Blick" ist auch besonders wichtig als Motiv, sowohl in Beziehung zum Bräutigam als auch als Metapher des Glaubens, besonders in Bezug auf das Höhlengleichnis durch die Entwicklung der Verklärung („dein Glaubens-Aug' erblickt"). Der Blick des Glaubens geht über „Stank und Not" hinaus, um diese neue Freude zu finden.

3. Die Kantaten für den Kanzler Maskowsky (1732)

In diesen Kantaten findet sich ebenfalls ein Wortschatz, der mit Begriffen der Räumlichkeit verbunden ist (*„Kerker", „gefangen", „Lauf zur Himmels Freiheit", „Abgrund tiefer Kerker-Höhlen"*). Wichtige Motive aus anderen Trauerkantaten sind auch hier zu finden, wie *„der Glauben-Blick", „die Gerechten Seele in Gottes Hand"* und *„die höchste Hand"*. Der Körper Maskowskys wird auch wie *„Banden edler Seelen"* beschrieben. Das Wort „Banden" ist auch in der Kantate für Dorothea Friederike zu finden. In den Versen: *„Was wird nicht in deinem Haus, der Stadt, dem Land in Dir zu Gruft getragen"*, beinhalten die städtebaulichen Motive werden eine „Vanitas"-Anspielung. Die künstlerischen Motive werden in Lichtenbergs Kantaten immer wieder so verwendet, dass sie unvollkommen bleiben, um die Höhe der Kunst Gottes zu erreichen. Trotzdem werden sie als wichtige Bauteile der Erzählung verwendet, weil sie die Vollkommenheit Gottes reflektieren. Die Bedeutung dieser „Vanitas"-Motive ist deshalb mit der Höhlengleichnisses Platons verbunden.

Die Wiederholung des Ausdrucks „Sanfte Ruhe" erinnert auch die Sicherheit stabiler Fundamente, ebenso ein wichtiger Begriff in der Architektur. Nicht nur die Architektur wird mit dem Himmelsreich verglichen, auch geografische Motiven werden wieder in diesen Kantaten verwenden. „Hessens Grenzen" seien das Spiegelbild des „Landes des Lebens" bzw. der „Hütten Israels", die man nur durch „den Todespfad" erreichen könne.

Die „Gruft" nimmt auch hier eine besondere Bedeutung ein, insofern, als dass sie bereits beim Propheten Daniel und den Löwen in der Bibel zu finden ist (wo Daniel in der Löwengruft überlebt

hatte). Der Löwe ist ein wichtiges Emblem für Darmstadt – die Löwenskulpturen in der Umgebung des Darmstädter Residenzschlosses zeugen davon – und auch die Gruften umgeben das Residenzschloss. Als ob dieser ganze Begriff, als Architektur, als Bildhauereien eine besondere Fähigkeit zu Auferstehung illustrieren sollte.

Andere Motive sind auch hier die politische Macht in der Gesellschaft („Ruder unsers Staats"), die motivisch mit der „Hand" Gottes verbunden sind. Die politische Macht ist gleichzeitig mit der Ohnmacht überkreuzt („Last", „Bürde", Sklave"). Diese Macht Maskowskys wird in der Erzählung der Kantate so verstanden, als ob er posthum die Kraft hätte, Glück für Darmstadt zu bringen: *„geht der höchste diesen gnädig ein", „kein Unglücks durch unsre Pforten", „unser Fürsten-Licht an Darmstadt Grenzen strahlend steht, so muss uns allen Wunsch gelingen"*. Besonders wird hier betont, wie gnädig Maskowsky politisch gewesen sei und dass diese Gnade sollte auf die Stadt einen guten Einfluss ausüben solle. Die sich am Feld der Architektur bedienende Sprache wird immer wieder mit der Macht Gottes verbunden. Sie strukturiert die Stadt, die Häuser, die Körper und auch das Himmelsreich. Kunst ist nicht immer so vollkommen als die Kunst des Himmelreichs. Es könnte eine Absicht der Barockarchitektur am Darmstädter Hof gewesen sein, eine himmlische Architektur aufzubauen.

## 4. Die Kantaten für Ernst Ludwig (1739)

Die Trauerkantaten für Ernst Ludwig beinhalten ebenfalls wieder einen architektonischen Wortschatz, bei dem die Architektur motivisch mit Denkmälern gemischt wird. Die Kantate ist eine Art Denkmal für den Verstorbenen und Zugang zur Ewigkeit. Bestimmte Begriffe kommen wieder auf: *„Hand", Gruft", „Blick", „Haupt", „Banden"*. Was als einzigartig bei diesen Kantaten betrachtet werden kann, ist die Anzahl der Wörter, die mit traumartigen Ideen verbunden sind. Dies könnte seinen Ursprung in der Tatsache haben, dass die zweite Kantate von einem Traum Ernst Ludwigs inspiriert wurde. Besonders wichtig ist auch hier, dass der Wortschatz nicht nur mit Architektur verbunden ist, sondern auch mit Gefahr und Zerstörung (*„bebend", „Schlag", "Staub", "bestürzt"*, …) als Metapher der Erfahrung des Todes und der Fragilität des Lebens, aber vielleicht auch der Schönheit der Kunst als konstruktive Gefährdung.

Botanische Wörter werden auch hier häufig verwendet, bspw. „Zypressen", „Zedernstamm" und „grünt nicht mehr", um das Verschwinden des Lebens als natürliche Wirklichkeit aber auch mit der Möglichkeit der Auferstehung darzustellen. Als symbolische Wörter der Bibel sollen diese botanischen Begriffe durch die verklärte Wirklichkeit des Himmelreichs wieder erscheinen. Diese Kantaten drücken vorwiegend die Suche nach dieser Verklärung aus.

5. Die Kantate für Johann Friedrich Karl (1746)

In dieser Kantate werden erneut architektonische Motive (*„Fenster“, „Palast“, „Grenzen“*) verwendet. Was meistens dabei vollzogen wird ist eine Huldigung des jung verstorbenen Prinzen. Ein spezifischer Wortschatz zur Ehrung des Helden, wird hier dargestellt. (*„Palmen“, „Tapferkeit“*). Der Choral *„Christus ist mein Leben“* wird erneut verwendet. Bemerkenswerterweise wird dieser auch für Charlotte Christina und Ernst Ludwig benutzt; dieser scheint eine affektive Bedeutung in Bezug auf den Glauben an die Auferstehung für die Hessen-Darmstadt-Familie zu haben.

## 2. Theoretische Formulierung einer Todesphilosophie

Dieser Abschnitt untersucht, inwiefern eine theoretische Formulierung der Todesphilosophie Lichtenbergs im Vergleich mit den Einflüssen von Paulus und Luther, die auch nach Thorsten Milchert (2012) die Todesphilosophie Heideggers beeinflusst haben, möglich ist. Diese Arbeit wird deshalb auch diese Todesphilosophie, die in *„Sein und Zeit"* gefunden werden kann, zu formulieren versuchen, um einen Vergleich mit Lichtenbergs Todes-Begriff zu ziehen. Die kritische Rezeption von Paulus und Luther bei Heidegger könnte dazu eine Vertiefung der Todesphilosophie Lichtenbergs ermöglichen.

### 1. Die „Parusie-Erwartung" aus Paulus.

Das eschatologische Denken des Paulus ist für Heidegger ein wichtiger Einfluss für die Formulierung seines Begriffs des „Vorlaufen in den Tod" in Sein und Zeit (Milchert 2012: 131).
Heidegger fand in den Schriften von Paulus meist „einen ursprünglichen Weg zum Christentum" (ebd. 135). Die Christen erwarteten nach dem Tod des Christus eine Parusie oder eine Wiederkunft des Herrn (ebd. 136). Die Antwort von Paulus auf diese Erwartung fördert „die Besonnenheit […] sich wieder den alltäglichen Angelegenheiten zu widmen und redlich ihr Auskommen zu verdienen" (ebd. 137). Die Funktion der Trauerkantaten für Lichtenberg steht auch in einem Bezug zu dieser Besonnenheit, um ein neues Leben für die Überlebenden zu ermöglichen.
Heidegger findet keine „objektive Zeit" in Paulus, sondern ein „kairologisches Zeitverständnis", das „den Augenblickscharakter der Zeit erfasst" (ebd. 138) und sich in erster Linie mit der Gegenwart, der „faktischen Lebenserfahrung" beschäftigt (ebd. 139, 140).
Die Annahme der Auferstehung, die sich in den Trauerkantaten ausdrückt, lässt sich von diesem zeitlichen Aspekt inspirieren. Der Tod muss für Paulus ins Leben integriert werden, sodass das Leben nicht mehr „vom Gegensatz zum Tod beherrscht wird" (ebd. 141). Die Zukunft wird dann „im Kairos des faktischen Lebens" als eschatologisches Ende verstanden. Eine neue „Entschlossenheit", „dem Tod beziehungsweise der Parusie ins Angesicht zu sehen" soll die Folge dieser Perspektive sein. Der Tod wird zu einem „Zeithorizont", den Heidegger in seiner Einleitung in die Phänomenologie der Religion als „Antizipation des Todes" versteht, „womit das zeitliche Wann des Todes […] sich letztlich durch das Wie meines gegenwärtigen faktischen Verhaltens abzeichnet" verstand (ebd. 141–143).
Paulus' Todesphilosophie wird in Lichtenbergs Trauerkantaten als die Möglichkeit der Umwandlung des Lebens formuliert, die nach dem Tod einer Person stattfinden kann.

**2. Luthers „Perpetuus cursus ad mortem".**

In einer Zeit von „Hunger, Pestepidemien und Krankheiten" versteht Luther den Tod „als Tyrann, die schlimmste und schrecklichste Tatsache" des Lebens (ebd. 164), deswegen entwickelte er einen neuen Blick auf das Urchristentum und formulierte eine eigene Theologie. Der Vergleich zwischen der Theologie Luthers und der Todesphilosophie Heideggers könnte auch einen neuen Blick ermöglichen.

Erstens fordert Luther die Masse auf „zu den Gräbern auf den Kirchhof zu gehen" (ebd. 166), weil sie den Tod verdrängt. Ohne ein Bewusstsein für den Tod zu entwickeln, können die Menschen nicht verstehen, „dass letztlich niemand, dem Tode entfliehen kann" (ebd. 166). Dieses Verständnis wird bei Heidegger wieder als „Sein zum Tode" formuliert, „worin das Dasein den existenzialen Charakter des Todes erkennt und als Chance für das Leben nutzt" (ebd. 166–167). Lichtenbergs Trauerkantaten folgen auch dieser Logik, um ein neues Bewusstsein des Todes zu demonstrieren: Die Kantaten sind zunächst für die Hinterbliebenen geschrieben, sodass sie eine neue Weisheit und nach dem Tod geliebter Menschen einen Neuanfang in ihrem Leben finden können. Für Luther gibt es „keine Fremdtodbestimmung durch den Tod anderer", sondern jeder Mensch müsse nur „in eigener Person für sich mit dem Tode kämpfen" (ebd. 167). Heidegger hält es auch für nötig, den individuellen Tod genuin zu erfahren (ebd. 167). Die Bedeutung der Trauerkantate kann nur im Licht ihres eigenen Endes verstanden werden und Lichtenberg versuchte in erster Linie pädagogisch durch die Gnade der Mündlichkeit eine performative Wirkung bei den Zuhörern zu verursachen, um ein neues spirituelles Bewusstsein in ihrem Geist zu erstellen.

Gemäß Luther beginnt schon „im Mutterleib der Prozess des Sterbens" (Luther, zit. n. Milchert 2012: 168). Auch für Heidegger ist „Sterben eine Haltung des Daseins zum Tod", „die von Geburt an das ganze Leben durchdringt und formt" (Milchert 2012: 168). Der Begriff der „Veränderung des Lebens nach der Trauer" ist für Lichtenbergs Trauerkantaten besonders entscheidend, trotz weltliche Elemente noch hindern können, diese Veränderung wirklich deutlich zu werden.

Luther vertritt ebenfalls die Idee, dass der Tod immer „in Verbindung zum Leben gesehen werden muss" (ebd. 168). Im Lateinischen wird dieser Begriff als „Perpetuus cursus ad mortem" bezeichnet. Sicherlich kann die Präsenz des Todes in Lichtenbergs Trauerkantaten gefunden werden. Laut Heidegger sei es nötig, sich „noch der Zeit im Leben mit dem Tod in Gedanken" (ebd. 168) zu konfrontieren, bevor es zu spät sei,oder es wird zu spät sein, ein wirkliches Bewusstsein für den Tod entwickeln zu können. Milchert unterscheidet den lutherischen Begriff des Todes als einen „physikalisch-zeitlichen Prozess" (wie auch Lichtenberg), von dem Begriff Heideggers, nach welchem das „Dasein aktiv für den gelingenden Daseinsvollzug im Sinne eines kairologischen

Zeitverständnisses“ wird, und „die Gegenwart im Augenblick liegt, worin sich der Tod als Möglichkeit zur Freiheit zum Tode wandelt“. Diese Ganzheit endlichen Daseins kann dann „die rückwirkende Kraft des Todes im Leben“ umsetzen (ebd. 169). Diese Verschiebung wird für Luther als „Tod des Todes“ verstanden, wenn diese vier Begriffe (Todesverdrängung, keine Fremdtod-Bestimmung, das „geburtliche Sterben“, „Perpetuus cursus ad mortem“) verstanden und integriert werden. Diese Trauerarbeit an sich selbst ist schlussendlich für beide Autoren „ein lebenslanger Prozess“ (ebd. 170), der in Lichtenbergs Trauerkantaten illustriert wird.

### 3. Die Todesphilosophie Heideggers.

Die Todesreflexion in Sein und Zeit folgt der Tradition der „Ars moriendi“, einer Literaturgattung, die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts als Vorbereitung auf den Tod existierte. Diese Tradition sollte gewöhnlich mit besonderen Ritualen den Sterbenden Trost spenden. Im Gegensatz dazu ist der Tod für Heidegger zunächst eine Möglichkeit für das „individuell-selbstbezogene“ Leben, neue Fragen zu stellen und ein neues „geistiges Verhältnis zum Tod zu schaffen“ (ebd. 120–122).

Erstens versteht Heidegger den Tod „als Interpretationshilfe des Lebens“, um eine neue Freiheit zu ermöglichen und „sein individuell-einmaliges Leben selbst in die Hand zu nehmen und es zu verwirklichen“ (ebd. 122). Dieser Begriff setzt in einem vertiefenden Verständnis von der „Veränderung des Lebens“ fort, die in den Trauerkantaten Lichtenbergs gefunden werden kann, fort.

Zweitens wird der Tod in „Sein und Zeit“ als Weg zur Selbstfindung verstanden:

> *„Das Dasein ist eigentlich es selbst nur, sofern es sich als besorgendes Sein bei… und fürsorgendes Sein mit… primär auf sein eigenstes Sein[-]können, nicht aber auf die Möglichkeit des Man-selbst entwirft.“* (Heidegger 1927 [2006]: 263).

Angesichts des Todes öffnet sich die Unverborgenheit in einem „zeitlosen Augenblick“, in dem der Mensch nur bei sich selbst ist, und eine Befreiung seiner Selbstentfremdung finden kann (Milchert 2012: 122–123).

Drittens wird die Antizipation des Todes zu einem „Impetus zur Wachsamkeit“, und zu einem Wissen, „dass der Tod jeden Moment“ des Lebens geschehen und jeder „sich nie beruhigend in der Welt“ finden kann (ebd. 123).

Viertens versteht Heidegger das Vorlaufen in den Tod als einen „Akt der Befreiung“, um „ein Leben im Bewusstsein individuell-verantwortlicher Lebensführung“ zu finden, und sich von „dem Schleier der Uneigentlichkeit“ zu befreien (ebd. 123–124).

Letztlich ist das Vorlaufen in den Tod laut Heidegger ein „Transformationsgeschehen“, um „Seinsweisen“ zu finden, „die selbst den Tod nicht fürchten, sondern ihn zum Menschsein dazugehören“ (ebd. 124). Heidegger hat sein „Auge auf die abgründige Tiefe der Verwandlung“ gesetzt, um ein neu „erfülltes Leben“ erreichen zu können (ebd. 125). Er formuliert damit wie folgt eine synthetische Definition des Seins zum Tode:

> *„Das Vorlaufen enthüllt dem Dasein die Verlorenheit in das Man-selbst und bringt es vor die Möglichkeit, auf die besorgende Fürsorge primär un[-]gestützt, es selbst zu sein, selbst aber in der leidenschaftlichen, von den Illusionen des Man gelösten, faktischen, ihrer selbst gewissen und sich ängstenden Freiheit zum Tode.“* (1927[2006] 266).

Diese Verwandlung ist schon in Lichtenberg Trauerkantaten ein zentrales Thema, das Heidegger weiterentwickelt hat, um die Angst vor dem Tod zu überwinden: *„der Tod birgt als der Schein des Nichts das Wesende des Seins in sich“* (1954:171). Gewissermaßen zeigt dieser Vergleich, wie sehr die Themen, die Lichtenberg in seinen Trauerkantaten behandelt, auch in der zeitgenössischen Gegenwart noch relevant bleiben.

# Allgemeines Fazit

## 1. Was wollte ich herausfinden?

Meine Dissertation richtet in erste Linie einen Blick, auf die Natur und die Eigenschaften eines wirkungspoetischen und Affekte berührenden Gebrauchs der Trauererfahrung im 18. Jahrhundert. Mit Blick auf die Tatsache, dass Lichtenbergs Trauerkantaten nicht außerhalb eines spezifischen geschichtlichen Zusammenhangs verbreitet wurden, hat niemand diese Kantaten als entscheidende literarische Werke untersucht. Die Mehrheit der Studien zu Lichtenbergs Kantaten stammen vor allem aus einem musikwissenschaftlichen Umfeld. Der Fokus dieser Studien richtet sich auf historische Fakten, auf die Überlieferung von Informationen aus dem 18. Jahrhundert, die damit jedoch ebenfalls infolge zahlreicher Vorurteile verschlüsselt wurden. Dass die musikwissenschaftliche Forschung Fortschritte in der Untersuchung der Barockmusik gemacht hat, ist nicht zu bestreiten. Allerdings ist es unmöglich, mit dieser lediglich musikwissenschaftlichen Perspektive die Libretti der Kantaten in Bezug auf ihrer Bedeutung zu begreifen und den literarischen Hintergrund ihrer Gestaltung zu berücksichtigen. Deswegen ist die wissenschaftliche Lücke im Rahmen der Forschung über die Kantaten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis heute nicht geschlossen. Neue Technologien und wissenschaftliche Entdeckungen erschüttern die Gesellschaft der Frühen Neuzeit und wecken den Zweifel am christlichen Weltbild. Einige Dichter der Frühaufklärung und so auch Lichtenberg, versuchen diese Widersprüche auszugleichen, bis sie nicht mehr versöhnbar sind.

Zunächst bringen die Kantaten eine Individualisierung in die Gesellschaft und in den lutherischen Glauben, die sich auch in Lichtenbergs Poesie ausdrückt. Diese Bewegung folgt einer Säkularisierung der Gesellschaft, die schon im Zeitalter der Renaissance beginnt. Auch die religiöse Kantate nach Gestaltungsart Erdmann Neumeisters (1671-1756), die Lichtenberg wiederum übernimmt, bleibt davon nicht unberührt. Zweitens, und im Widerspruch zu diesem ersten Punkt, erweist es sich als schwierig, die geistliche Poesie des 18. Jahrhunderts, auf einer spirituellen Ebene zu interpretieren, ohne deren Inhalte auf eine ent-poetisierende Versachlichung der Geschichte oder einen moralischen Determinismus zu reduzieren. Das Hauptziel meiner Arbeit war deshalb, eine literarische Analyse in Bezug auf eine literarische Perspektive zu entwickeln, die diese widersprüchlichen Tendenzen berücksichtigen kann, ohne ihre Poesie über die Erfahrung des Lebens und des Todes zu vernachlässigen.

## 2. Was habe ich herausgefunden?

Die Trauerkantaten des Physik-Theologen und Baumeisters Johann Conrad Lichtenberg (1689-1751) beleuchten schlaglichtartig die geschichtliche Entwicklung der literarischen und musikalischen Kultur in Europa und bilden einen Höhenpunkt für die Entwicklung der madrigalischen Kantate als poetische Form kurz vor ihrem Niedergang mit der allmählichen Ausbreitung der Aufklärung; einem Niedergang welcher sich für die Widersprüche der Kantaten als verhängnisvoll erweisen sollte. Über die wirtschaftlichen Schwierigkeiten des Darmstädter Hofs hinaus, die Landgraf Ernst Ludwig durch Alchemie zu lösen hoffte, wurde das Ideal der Förderung der Künste und der Wissenschaft als politische Verwirklichung des göttlichen Lichtes eine mögliche Ursache des fortschreitenden Verfalles des kulturellen Lebens am Hof, aber auch seines Aufblühens sein könnte.

### 2. a. Die Trauerkantaten als Glaubensausdruck.

Allerdings demonstrieren Lichtenbergs Trauerkantaten eine intensive und durch August Franckes Pietismus beeinflusste Tiefe des Glaubens. Sein Verständnis steht in einem Widerspruch zur Haltung der Trauerkantaten als politische Botschaften und zu anderen Trauerkantaten des Zeitalters (wie etwa denen Joachim Johann Daniel Zimmermanns, einem Schüler Erdmann Neumeisters), in denen die Themen und der Inhalt konventioneller ausgedrückt werden. Gemäß Johann Mattheson (1739: 89) sei es die Regel, dass staatliche Trauer „*eitel und erdichtet*“ formuliert wurde.
Mithilfe der theologischen Versenkung zeigt Lichtenberg ebenfalls ein inniges Verhältnis zu den Verstorbenen, was seine Kantaten von denen Zimmermanns unterscheidet. Dieses Erlebnis wird durch Einsatz von Affekten gleichsam als Drama des weltlichen Lebens dargestellt, in dem sich die Leben des Erzählers und der Zuhörer verankern[164], was nicht als ein unmittelbarer Einfluss des Trauerspiels zu verstehen ist, sich aber aus demselben Lebensgefühl und derselben Affektkultur speist: Diese „säkularisierte Beziehung“ zur Geschichte ist der Ausdruck einer gesellschaftlichen Entwicklung während der Frühen Neuzeit, die die Bevölkerung Mitteleuropas im Dreißigjährigen Krieg halbiert und das Lebensgefühl für das gesamte folgende Jahrhundert prägt. Es ist daher nicht möglich, Lichtenbergs Trauerkantaten zu verstehen, ohne das Vanitas-Motiv zu berücksichtigen. Dennoch muss die emotionale Empfindlichkeit der Trauerkantaten Lichtenbergs als eine neue Entwicklung am Darmstädter Hof betrachtet werden, während die Trauergedichte seiner Vorläufer

164 Siehe Handout 1732, B.

(wie z.B. Georg Lehms) einigermaßen starr und schematisch, dabei zugleich schwülstig und mutlos klangen.

### 2. b. Trauer und Todesangst als metaphysische Erfahrung

Lichtenbergs Trauerkantaten suchen neue Wege, um ein Selbstverständnis in Bezug auf den Tod zu finden. Die verschiedenen Persönlichkeiten der Verstorbenen werden in seinen Kantaten-Zyklen in den Fokus gerückt: Kanzler Mazkowsky erscheint in ihnen spiritueller und großzügiger als Landgraf Ernst Ludwig, Charlotte Christina tugendhafter als alle anderen Menschen[165] und Landgraf Ernst Ludwig eher als ein Künstler denn als ein weltlich Regierender. Nur die letzte Kantate für den Prinzen Johann Friedrich 1746 blieb hinsichtlich der Affekte übermäßig, um den zeitweise einsilbigen Ausdruck einer psychisch destabilisierten Trauer zu verkörpern[166], soweit das lyrische Ich der Kantate die Erfahrung der Trauer als verhängnisvolles Schicksal[167] akzeptiert[168], und nicht mehr als philosophische Fragestellung entwickeln kann. Andererseits ist diese distanzierte Vorgehensweise symptomatisch für die veränderte Beziehung zu dem neuen Landgrafen, weil Ludwig VII. nicht mehr im Residenzschloss, sondern hauptsächlich im Jagdschloss Kranichstein wohnte und nicht mehr den gleichen Kontakt zu Lichtenberg wie Ernst Ludwig pflegte. Diese letzte Phase des Schreibens Lichtenbergs könnte trotz ihrer Mängel auch eine stilistische Vereinfachung darstellen. Die Einfachheit als ästhetisches Prinzip ist bereits 1728 im Choralbuch Graupners zu finden, und wurde in demselben Jahr bei Mattheson als „edle Simplizität“ theoretisiert.
Ich konnte daher Lichtenberg in meiner Arbeit darstellen, als einen liebenswerten Dichter, mit einer starken individuellen Persönlichkeit, die die Bedeutung der Bibel sogar in der Ordnung des Weltalls suchte. Seine pietistische Bildung ist allmählich in einen Diskurs mit der lutherisch-orthodoxen Theologie getreten. Luther dachte, dass nur *„10 inter 1000.000“* Menschen *„den Todeslauf und die Furcht vor dem Tod auf sich nahmen.“* (Milchert 2012: 170) Die Überwindung der Todesangst[169] bei einem Philosophen des Seins wie Heidegger sollte den Leser nicht irreführen: dieses lebensnotwendige Nachdenken, mit dem Ziel einer Vertiefung der menschlichen Erfahrung bleibt in einer nach-religiösen Periode der Geschichte, also heute und künftig, weiterhin ein schwieriges Unterfangen.

165 Siehe Handout 1726, A.
166 Siehe Handout 1746, A.
167 Siehe Handout 1746, B (Der Tod als Schicksal).
168 Siehe Handout 1739, B (Überwindung des Schicksals).
169 Siehe Handout 1739, C.

**2. c. Lichtenbergs Trauerkantaten und ihr literarischer Zeitgeist**

Lichtenbergs Trauerkantaten sind eine Synthese unterschiedlicher literarischer Bewegungen, die die europäische Kultur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beeinflusst haben. Lichtenbergs Haupteinfluss ist zwar der Dichter Erdmann Neumeister, von dem er die Gestaltung der gemischten madrigalischen Kantate übernommen hat, die aber bei Neumeister ohne *„kontrovers theologische Themen"* auskam (Pfau 2014: 45). Lichtenbergs Kantaten zeigen aber auch formal den poetischen Einfluss von Menantes' 1707 veröffentlichtem Traktat *„Die allerneuste Art zur reinen und galanten Poesie"*, der *„das weltliche Liebessystem auf den geistlichen Bereich"* (Windführ 1966: 228) überträgt. Der Kantaten-dichter Rambach schrieb 1732 über Lichtenberg, dass er selbst „*kaum gedacht hätte, dass [...]* in seinem Land […] *einige wären, die es in der reinen Deutschen Dichtkunst so weit gebracht hätte[n]"*, wie Lichtenberg (Neubauer 1743: 243). Neubauer beschreibt 1743, wie dieser am Ende seines Lebens seine Kantaten nicht mehr drucken und bekannt machen lassen wollte: *„Er meynet, dass seine Arbeit nicht nach dem Geschmack der galanten und von Jugend auf geübten Dichter sey, ob sie gleich ziemlich rein und nicht leer von erbaulichen Wahrheiten von Kennern geachtet worden*." (1743: 232). Seine poetischen Techniken entsprechen dennoch den in Menantes Traktat formulierten. Diese charakterisieren sich durch eine entschiedene poetische „Scharfsinnigkeit", die in der Einsamkeit des Geists und nicht von anderen Büchern inspiriert wurde und fein gemächlich mit guten meditationibus als „Quintessenz der Sprache" entwickelt wurde, um das Vergnügen de[r] Seele […] zu erreichen, „zum Ruhm des Höchsten, zu einer Zufriedenheit des Gemüts, zur Erbauung des Nächsten …" (1707: 17, 24, 44, 88, 688) zu dienen.

Es kann auch angenommen werden, dass Lichtenberg durch die politischen Verhältnisse am Darmstädter Hof beeinflusst wurde: Die Trauerkantaten sollten vermutlich als offizielle Kundgaben des Landgrafen fungieren. Ihr poetischer Inhalt dürfte demnach durch politische Forderungen beeinflusst sein und möglicherweise werden sogar die biblischen Zitate in Lichtenbergs Trauerkantaten vom Hof vorgegeben, während nur die Rezitativ- und Arien-Teile Lichtenbergs eigene Poesie und Meinungen widerspiegeln können. Einige Kantaten zeigen auch eine liebevolle Ironie[170] zeigen, zum Beispiel dort, wo der Erzähler über gute Taten oder über des Landgrafen Schulden sprechen muss.

Mit dem Rückgriff auf Walter Benjamins Untersuchung *„Ursprung des deutschen Trauerspiels"* wurden Lichtenbergs Trauerkantaten analysiert, um zu zeigen, dass sie unmittelbar von einer

170 Siehe Handout 1739, A.

Tendenz der Säkularisation, der Historisierung und der Allegorie beeinflusst wurden[171]. Diese von Benjamin am Beispiel von Gryphius dargestellte Idee der Verweltlichung lässt sich auf Lichtenberg übertragen, hat allerdings mit einer Verneinung des Glaubens und der damit verbundenen Versuchung des gläubigen Christen (wie im christlichen Trauerspiel des Hochbarock) zunächst nichts zu tun. Die sinnliche Erfahrung des Barock, gleichwohl ob sie durch die Architektur oder die Musik ausgedrückt ist, hat nicht auf die allegorische Behauptung der historischen Welt verzichtet, *„die den profanen Dingen in-kommensurabel erscheinen lässt und in eine höhere Ebene hebt, ja, heiligen kann"* (Benjamin 1928: 152–3). Diese Verweltlichung hat jedoch einen tiefen religiösen Sinn, insofern das historische Leben einer „besten möglichen Welt" („un meilleur des mondes possibles" im Sinn der Theodizee Leibnizens) die spirituelle Dimension ermöglicht und bedingt. Es ist deswegen gemäß Gilles Deleuze (1988:5) die Funktion des Faltens und der Falten[172], der Allegorie und der Dissonanz in der barocken Kultur und die Unendlichkeit, einerseits materiell, anderseits spirituell, auszudrücken, um diesen weltlichen Schmerz zu betonen, genauso wie Lichtenbergs Poesie Falten als Spannung und Umwandlung zwischen physischem Körper und geistiger Seele ausdrückt, um das weltliche Leben mit der Leidenschaft Christi anzunähern[173]. Die Affekte, das Falten und die Falten sowie die Dissonanz sind Allegorien der Unvollkommenheit und werden nicht mehr als Unordnung betrachtet, sondern spiegeln die Unendlichkeit der Leidenschaft der Christen durch die emotionale Erfahrung der Trauer.

### 2. d. Lichtenbergs eigene Merkmale als Dichter.

Das hauptsächliche Ziel dieser Arbeit war es, verständlich zu machen, inwiefern Lichtenberg eine eigene literarische Vorgehensweise mit und in seinen Trauerkantaten entwickelt hat. Lichtenberg ist zwar Erbe einer lutherisch-orthodoxen Tradition, vor der er sicherlich tiefen Respekt hatte; um allerdings diese Tradition am Leben zu halten, war es nötig, eine eigene und scharfsinnige Erfahrung des Glaubens zu entwickeln[174], die durch seine spezifische Emotionalität der Trauer ausgedrückt werden kann. Laut Eberhardt (1979: 16) hat die Orthodoxie ebenfalls mehr mit der Kirchlichkeit als mit der Frömmigkeit zu tun. Der theologische Begriff der *"Sterblichkeit als Folge der Sünden"* (Lorbeer 2012: 637), der für die lutherische Theologie des 17. Jahrhunderts bedeutend ist, ergibt keinen Sinn mehr in Lichtenbergs Trauerkantaten: Der körperliche Tod wird oft als überflüssig empfunden und durch den Trauerprozess in eine hoffnungsvolle Behauptung des ewigen

171 Siehe Handout 1732, B.
172 Siehe Handout 1732, A.
173 Siehe Handout 1726, B.
174 Siehe Handout 1731

Lebens verwandelt. Lichtenberg scheute sich jedoch nicht davor, die Unsicherheit seiner eigenen Widersprüche und Emotionen auszudrücken, um sein Verständnis der Wahrheit des Seins sprechen lassen zu können. Das verunsicherte Verhältnis des Seins mit der Sprache beschreibt Heidegger wie folgt: *„Der Mensch muss, bevor er spricht, erst vom Sein sich wieder ansprechen lassen, auf die Gefahr, dass er unter diesem Anspruch wenig oder selten etwas zu sagen hat“* (1947: 10). Dementsprechend bringen Lichtenbergs Kantaten einen Segen und eine Verklärung der Welt durch die Trauererfahrung das erbauliche Lob des Glaubens und der Erinnerung an Tugenden der Verstorbenen.

**2. e. Eine Ontologie der Wiedergeburt.**

Laut Hermann Buddensieg (1950: 18)[175] ist für den 1749 geborenen Goethe die Aufgabe eines Dichters *„eine ursprüngliche Seins-Offenbarung“* auszudrücken. Die Aufgabe von Heideggers *„Sein und Zeit“* strebt danach, diese Frage des Seins zu wiederholen. Dieser Ansatz verfolgt tatsächlich ein ähnliches Ziel wie der pietistische Weg zur Wiedergeburt, der diese Bedeutung des Seins in das Leben der Gläubigen bringen sollte. Heideggers „Sein-zum-Tod“ und Bewusstsein des Todes soll diese neue Perspektive eines vertieften Lebens bringen. Deswegen war es mein Ziel diese Erfahrung der Trauer durch Lichtenbergs Kantatendichtungen als ontologischen Prozess zu untersuchen. Einerseits versucht Lichtenberg durch den Einsatz von Affekten und einer metaphysischen Transzendenz für die Perspektive auf eine Wiedergeburt durch den Tod für die Verstorbenen zu argumentieren. Andererseits versucht er gleichzeitig, durch das Bewusstsein des Todes die Trauererfahrung als Wiedergeburt für die Zuhörer zu gestalten. Diese thematische Verbindung einer ontologischen Erfahrung in Bezug auf die Trauer ist der Grund, warum eine Analyse der Kantaten Lichtenbergs mittels Heideggers Ontologie heute noch relevant ist. Der Begriff des Seins lässt sich für Heidegger zeitlich definieren, benötigt aber eine *„ekstatische Offenheit“*, um die meta-historische Wahrheit des Seins auszudrücken. Lichtenbergs Trauerkantaten bilden eine Gelegenheit, diese *„entscheidende Wahrheit“* ausdrücken zu können, um die Wahrheit des Seins durch den Trauerprozess wahrnehmbar zu machen. Eine poetische Verknüpfung von Spiritualität und Wissenschaftlichkeit wurde im Prozess der Aufklärung allmählich unmöglich gemacht, aber ist diese offensichtliche Unversöhnlichkeit auf eine ontologische Perspektive wirklich notwendig? Sollten der Geist und die Wissenschaft nicht eine gleiche Wirklichkeit betreffen, wie sie es in Lichtenbergs Trauerkantaten tun?

---

175 http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2014/10612/pdf/NaGiHo_Bd_19_1950_18_40.pdf Web 03.01.2021

Tatsächlich ist diese ontologische Idee der Wiedergeburt nur möglich, wenn sie die Idee einer kirchlichen Religion überwindet und sich durch eine Erfahrung des Seins als reine Spiritualität entwickeln kann. Was Jan Assmann in seinem 2014 erschienen Aufsatz *„Monotheismus und Gewalt“*[176] als „monotheistische Gewalt“ gegen die religiöse Vielfalt beschreibt, ist möglicherweise ein weiterer Grund, warum Lichtenbergs poetische Erfahrung des Seins nicht zu einer reinen lutherischen Kirchlichkeit reduziert werden kann. Trotzdem war es „eines der Grundelemente der Politik” (Battenberg 1980: 218) des Landgrafen Ernst Ludwig „eine geistig-religiöse Toleranz“ (ebd.) zu ermöglichen, zum Beispiel mit seinen politischen Maßnahmen, um die Juden in Darmstadt gegen die Verfolgung zu schützen: Es gibt die 1695 im Druck verbreitete „Ordnung der schutzbaren Judenschaft in der Landgrafschaft“, die es Juden erlaubte, „in privatem Kreis israelitischen Gottesdienst zu halten“ (ebd.) und 1735 sogar eine Synagoge zu bauen. Diese über-religiöse Toleranz gegenüber Juden und Katholiken ist für das orthodox-lutherischen Konsistorium und für den Darmstädter Rat schwer zu dulden, widerspricht sogar in Bezug auf die Juden dem Statut im westfälischen Friedensvertrag (quarta confessio non tolerabitur) – diese Toleranz wird aber u. a. von einem vorherigen Stadtprediger, Eberhard Phillipp Zühl, gefördert, was auch 1698 die Gründung des Waisenhauses ermöglichte (ebd. 219).

Allerdings wird diese Vorstellung mit der Zeit unmöglich, und die Erziehung der Kinder innerhalb des Waisenhauses wird durch den Rat auf lutherische Kinder begrenzt. Diese erzieherische Reformierung gegen die religiöse Vielfalt ist ein Zeichen des religiösen Konservatismus der institutionellen Strukturen. Lichtenberg hat keine andere Möglichkeit, als mit dieser konservativen kirchlichen Struktur zu arbeiten. Es ist sein Impuls, der den Aufbau eines neuen Waisenhauses in Darmstadt 1747–1750 vor dem Bessunger Tor ermöglicht (ebd. 255). Dementsprechend enthalten Lichtenbergs geistliche Trauerkantaten implizit die Hoffnung, in Darmstadt eine neue religiöse Toleranz zu schaffen. Diese Tradition einer über-religiösen Toleranz trotz der lutherischen Orthodoxie entspricht Ernst Ludwigs Idee der wohltätigen Grandiosität, und bilden ein weiteres Argument, um diese Kantaten, die als offizielle Mitteilungen für die darmstädtische Bevölkerung gelten, auch als Behauptung einer allgemeingültigen Spiritualität zu verstehen.

176 https://archive.org/details/AssmannMonotheismusUndGewalt2014/page/n11/mode/2up Web 03.01.2021.

**Schluss**

Die Trauerkantaten können nur als entscheidende Werke betrachtet werden, soweit sie, nicht ohne Ironie und tiefe Emotionalität, die scharfsinnige literarische Erfahrung einer ebenso wissenschaftlichen als bedeutungsvollen Spiritualität hinsichtlich des Seins-zum-Tod darstellen. Die literarischen Qualitäten dieser Poesie, trotz Lichtenbergs Bescheidenheit, könnten die Veröffentlichung einer kritischen Gesamtausgabe rechtfertigen, um ihren Platz als lichtstarkes Kleinod der europäischen Literatur ihrer Zeit wieder finden zu können.

## Handout
## Zitate aus Johann Conrad Lichtenbergs Trauerkantaten

***(1726) Die Trauerkantaten für Charlotte Christina, Ernst Ludwigs Ehefrau***
***(Einleitender Bibelspruch: Unsers Herzens Freude hat ein Ende)***

***Lob der Tugend:***

Hochtheurstes Tugend-Licht!
Ach! Fürstin! welche Thränen Zahl
Preßt Dein Erblassen aus.
Ja! Dein Durchlauchtigster Gemahl
Denckt Deiner ohne Wehmuth nicht.
Dein Götter Hauß/
Klagt unter tausend Schmertzen/
Ach! Tochter! ach! wie beugst du mich!
Die zarte Fürsten Hertzen/
Die Deine Fruchtbarkeit gebohren/
Verbergen sich
In heisser Thränen-See.
Das gantze Land klagt Ach! und Weh!
Es hat an Dir ach! allzu viel verlohren.

***Kraft des Geistes:***

Streut Palmen auf Charlotten Grufft/
Ihr Fürsten-Geist hat herrlich überwunden.
Er hat durch Kampf den Ort gefunden/
Dahin der HErr die Seinen rufft.
Strengt Muth und Kräffte an/
Ein gleiches Kleinod zu erringen.

***(1731) Trauerkantate für die Gräfin Dorothea Friederike von Hanau-Lichtenberg***

***(Einleitender Bibelspruch: Herr, wenn ich nur Dich habe)***

***Freie Entscheidung:***



So hat/ Höchstseelige! Dein
Fürsten Hertz gesiegt/
Die eiteln Bande sind zerrissen/
Dein Gottergebner Geist
Will nichts von Welt- und Erden Schätzen
wissen/
Da Ihn ein Blick der Seeligkeit vergnügt/
Er ist getrost/ Sein Wohnhauß zu verlassen/
Und JESUM seelig zu umfassen/
Der Ihn holdseelig kommen heist;
Drum eilt Er fort/ den Bräutigam zu hertzen.

***(1732)***

***Trauerkantate für den Kanzler Maskowsky:***

***(Einleitender Bibelspruch: Führe meine Seele aus dem Kerker)***

***Falten-Symbolik:***

O eitles Leben dieser Welt!
Wie hart liegt nicht ein Hertz in dir gefangen.
Was unerfahrner Wahn vor hoch und herrlich hält/
Erhobner Stand / Lust / Reichthum / Pracht und Prangen/
Was sind sie? Bande edler Seelen.
Ist nicht ihr höchster Grad
Ein Abgrund tiefer Kercker-Höhlen?
Wer hier ihr Joch getragen hat/
Der kan die Bürde wohl nicht lieben;
O nein! der Geist sehnt sich hinauf/
Wo sanffte Ruh/ wo süsse Freyheit lacht.

***Geschichte und Allegorie:***

***(1739) Trauerkantate für Ernst Ludwig***

***(Einleitender Bibelspruchs: Lasset uns unser Herz)***

Du aber/ Hüter Israel!
Laß einen andern Daniel/
Das Ruder unsers Staats in reiner Weißheit lencken.
Ja! ja! du wirst ihn schencken.
Die Hoffnung zweiffelt nicht/
So lange unser Fürsten-Licht
Ob Darmstadts Grantzen strahlend steht/
So muß uns aller Wunsch gelingen.
Und geht
Der Höchste diesen gnädig ein
So wird kein Unglücks-Fall durch unsre Pforten dringen/
Und unser Fürst stets fort vollkommen herrlich seyn.

***Liebevolle Ironie:***

Könnte Deiner Knechte Leben/
Dir das Deine wieder geben/
Gerne gäben sie es dar.

***Überwindung des Schicksals:***

Hochseligster! ach! welcher Jammer,
Greifft unser Hertz bey Deinem Scheiden an:
Du gehst vergnügt
In Deine Ruhe-Cammer,
Da Dich kein Schicksal kräncken kan.

***Überwindung der Todesangst:***

Schreckt uns gleich jezt die Todes-Nacht,
Die, Theurster Fürst! uns Deinen Anblick raubet;
So ist sie Dir gleichwol nicht fürchterlich:
Denn wer an seinen Heyland glaubet,
Der wird im Tod nicht bleiben noch verderben,
Er wird dereinst den Himmel erben,
Hierauf hofft er, und hierauf freut er sich.

***(1746) Trauerkantate für den Prinzen Johann Karl***

***(Einleitender Bibelspruch: Der Tod ist unsern Fenstern herein gefallen)***

***Psychische Schwierigkeit der Trauerarbeit:***

A R I A.

Ach! wie hart sind wir getroffen!
Unsre Freude/ unser Hoffen/
Aendert sich in Angst und Noth.
Allzustrenges Ungemach!
Weh! und Ach!
Muß in unsern Gräntzen schallen.
Ach! ein Groser ist gefallen!
Unser Friederich ist tod. D. C.

***Der Tod als Schicksal:***

Höchstseligster! Dein Glück ist ungemein!
Dein letzter Feind ist nun bezwungen,
Die Palmen sind errungen,
Du hast den Lauf sieghafft vollbracht,
Die Crone ist nun Dein.
Uns aber ach! nimmt herbe Wehmuth ein.
Doch müssen wir die höchste Macht,
Die Dir, O! Printz! den himmlischen Gewinn,
Zum Erbtheil zeitlich zugedacht,
In Glaubens-Stille ehren.
Dein Sterben heißt uns unsern Sinn,
Hinauf zum rechten Kleinod kehren,
Das Dich vergnügt und schmückt.
Wol dem! der sich mit Ernst, es zu erringen, schickt.

# Nachwort: Ernst Ludwig und die hermetische Tradition als Möglichkeit der Wissenschaftlichkeit

*„Der positivistische Begriff der Wissenschaft in unserer Zeit ist also – historisch betrachtet – ein* Restbegriff. *Er hat alle die Fragen fallen gelassen, die man in die bald engeren, bald weiteren Begriffe von Metaphysik einbezogen hatte, darunter alle die unklar sogenannten „höchsten und letzten Fragen" (Husserl 1936 [1996] 7,8).*

Neben der Förderung der Künste und seinen musikalischen Kompositionen wurde die Praxis der Alchemie (oder hermetische Kunst laut Julius Evola) ein Schwerpunkt für den Landgrafen Ernst Ludwig. Die Moderne und auch die allmähliche Industrialisierung haben die Übertragung der alchemistischen Tradition verhindert, genau wie im Fall der Kantate, die im 19. Jahrhundert ins Vergessen geraten ist. Die Alchemie wird heute oft verstanden, als die primitive Form der Chemie, deren Ziel es war, Gold herzustellen. Interpretationen wie die von Carl Gustav Jung (1875-1961) behaupten, dass die Alchemie niemals Gold hergestellt hat: *„It is certain beyond all doubt that no real tincture or artificial gold was ever produced during the many centuries of earnest endeavour"* (Jung. z.n. Evola: 1971 [2021]: 407). Laut Müller hätte jedoch der Landgraf Ernst Ludwig 1717 eine Medaille mit der folgenden Inschrift besessen: *„Sic Deo placuit in tribulationibus 1717" aus alchimistischem Gold prägen gelassen"* (1929: 73). Diehl behauptet dazu, dass *„in seinem Darmstädter sowie in Schloss Blankenstein Laboratorien […] „Gold gemacht" wurde, und [dass er ] mit berühmten Goldmachern wie z. B. den „Goldvermehrern" Gebrüder Prior, dem Professor der Chemie in Gießen Johann Thomas Hensing, dem Frankfurter Bürger Johann Adam Gabler, dem Gelehrten Johann Konrad Dippel u. a. m., in näher Beziehung [stand]."* (Diehl 1912: 33)

Es war eigentlich das Ziel der Pythagoreer, die die hermetische Tradition der Alchemie erstellt haben, „eine neue Mathematik" und eine „Konzeption der Zahl als Abbild und Inbegriff der Weltform" zu entwickeln (Spengler 1923: 73). Die Alchemie hat sich darüber hinaus wie die Geometrie in der Form einer kumulativen Tradition entwickelt: *„Unsere uns aus Tradition vorliegende Geometrie […] verstehen wir als einen Gesamterwerb geistiger Leistungen, der sich durch Fortarbeit in neuen Geistesakten durch neue Erwerbe erweitert"* (Husserl 1936 [1962]: 367). Spengler vergleicht den intellektuellen Ansatz der Pythagoreer mit den mathematischen Theorien von Descartes, Leibniz oder Newton, die ebenfalls eine neue Konzeption der Zahl entwickelt haben. Husserls Phänomenologie als Erbe der cartesianischen Methode könnte ebenfalls mit diesem Ansatz verglichen werden, insoweit diese ebenfalls als Ziel hat, eine neue Konzeption der Mathematik, der Wissenschaft und der Philosophie als strenge Wissenschaft zu entwickeln.

*„...Mathematik [ist] etwas Heiliges, das regelmäßig aus religiösen Kreisen hervorgeht – Pythagoras, Descartes, Pascal -, und die Mystik heiliger Zahlen, der 3, 7, 12, ein wesentlicher Zug aller Religion, deshalb das Ornament und seine höchste Form im Kultbau etwas Zahlenhaftes in gefühlter Gestalt. Es sind starre, zwingenden Formen, Ausdrucksmotive oder Mitteilungszeichen, durch welche innerhalb der Welt des Wachseins das Mikrokosmische mit dem Makrokosmos in Verbindung tritt."* (ebd. 885 – 886).

Laut Eduard Marbach (Husserl 1911-1921 [2009]: XVII) ist für Husserl die Zahlkonzeption von Pythagoras genau die Möglichkeit der Wissenschaftlichkeit in einer „Philosophie als strenge Wissenschaft":

*„Kein anderes Beispiel als Pythagoras, meint Husserl, könnte er finden, um „die Überlegenheit der Mathematik schon in ihren ersten Anfängen über die Philosophie, die man mit einem gewissen Recht die Mutter aller Wissenschaften nannte", besser zur Einsicht zu bringen: „derselbe Pythagoras, welcher jenen berühmten Fundamentalsatz der Geometrie des Maßes entdeckte, sei auch „der Begründer jener trüben Zahlenmystik"."*

Laut Husserl soll diese *„erste Entdeckung unendlicher Ideale und unendlicher Aufgaben"* während des Altertums *„für alle späteren Zeiten zum Leitstern der Wissenschaften"* betrachtet werden (1936 [1962]: 341). Die Idee einer Entwicklung der Wissenschaft als „Abbild und Inbegriff der Weltform", die genau die Alchemie als Wissenschaft charakterisiert, würde allmählich mit der Entwicklung eines „Glaubens an die Allmacht des Verstandes" (Sokrates, Voltaire,…) und der neuen wissenschaftlichen Rationalität des 18. Jahrhunderts verschwinden. Nach Ernest Ludwigs Tod verschwindet die Alchemie vom Darmstädter Hof und von allen hessischen Höfen, weil der Landgraf Ludwig VIII. *„ein Todfeind aller Alchemisten"* war und die Alchemie als das *„größte aller Zeitprobleme"* betrachtete (Diehl 1912: 33). Falsche Interpretationen über die Alchemie sind aber nur das Ergebnis einer Weigerung der Alchemisten, mit der die Anfrage Graupners, vor seinem Tod, alle seine Werke, zu vernichten, viel zu tun hatte. Albertus Magnus (1193-1280) schreibt zum Beispiel am Ende des Traktates „Compositum de Compositis":

*„Une telle quantité de perles précieuses ne doit pas être jetée aux pourceaux et aux indignes. Si cependant cela arrivait, je prie alors Dieu tout puissant que ne parvienne jamais à terminer cet Oeuvre divin."* (Albertus Magnus zit. n. Poisson 1651[1890]: 120).

Die Alchemie ist tatsächlich eine philosophische Tradition, die eine Harmonie der Materie und des Geistes formuliert, mit dem gleichen Ziel wie die Musik in der Antike und im Mittelalter, eine kosmische Harmonie zu erreichen. Diese strenge Wissenschaft versucht „nach exakten

Naturgesetzen“ (wie Husserl es formuliert haben würde (1911-1921:9) und genau wie Pythagoras sein berühmtestes Theorem formuliert hat) die ursprüngliche Natur der Materie und der Metalle zu verstehen, um durch die Veränderung von erwärmten, gereinigten Metallen und mit einer bestimmten Methode das perfekte Metalln nämlich Gold herzustellen. Metalle sind laut Aristoteles nur von Feuer, Luft, Wasser und Erde in unterschiedlichen Proportionen komponiert (Åström 1995: 291). Diese Methode ist gleichzeitig real, magisch, symbolisch (Evola 1971[1995]: 51) und als „Innenleben“ auf eine spirituelle Ebene übertragen, um die goldene Perfektion der Seele erreichen zu können, was auch das spirituelle Ziel der Kantaten Lichtenbergs ist. Tatsächlich gibt es laut Jakob Boehme (1575-1624) keinen Unterschied zwischen ewiger Geburt, Restaurierung aus dem Verfall heraus und der Entdeckung des Steins der Weisen (der die Herstellung von Gold ermöglicht) (Boehme zit. n. Evola 1971 [1995]: XVI).
Es ist wahrscheinlich die Gier der Moderne (der materielle Nutzen war niemals das Ziel der hermetischen Kunst), die allmählich diese holistische Wissenschaft unmöglich gemacht hatte und die Praxis der Alchemie ist sicherlich für Ernst Ludwig unmöglich geworden, um eine höhere Bedeutung des Lebens zu erreichen. Diese neue Harmonie zwischen Materie und Geist, die die Alchemie ermöglichen müsste, ist doch entscheidend und grundsätzlich, um die Entwicklung der Musik am Darmstädter Hof zu ermöglichen. Wahrscheinlich wäre diese neue kulturelle Blütezeit ohne die Idee einer mikrokosmischen Harmonie, die die makrokosmischen Harmonie widerspiegeln sollte, niemals möglich gewesen. Die Entwicklung der allmählichen Industrialisierung und der Dampfmaschine im 18. Jahrhundert sowie der modernen Staaten am Ende des 18. Jahrhunderts, welche die Industrielle Revolution im 19. Jahrhundert ermöglicht haben, haben die Idee einer makrokosmischen Harmonie allmählich unmöglich gemacht, und die fast strikte Anwendung praxisorientierter Wissenschaften durchgesetzt. Leider hat diese materialistische Entwicklung das Verständnis eine höhere harmonische Bedeutung, wie zum Beispiel dieser der kartesianische Selbstbesinnung (Husserl 1929-1932[2012]: 156), allmählich unmöglich gemacht und die moderne Menschlichkeit in die Anomie projiziert; die im 21. Jahrhundert eine systematische Zerstörung der Harmonie der Natur impliziert, weil der zeitgenössische Mensch diese Idee einer makrokosmischen Harmonie heute vergessen hat.

Allerdings ist diese alchemistische Tradition mit einer aristokratischen und wesentlich mündlichen Tradition verbunden, die nur an Könige, Prinzen oder Priester übermitteln werden konnte (Evola 1971 [1995]: 209). Nur aufgrund seines Status als Prinz von Hessen-Darmstadt konnte Ernst Ludwig diese Wissenschaft lernen, musste sie aber geheim halten.

Die historische Entwicklung des allmählich Verschwindens der Kantate als musikalische Form, aber auch der Alchemie als Wissenschaft stellt doch die Frage, ob die Entwicklung der Moderne die makrokosmischen Wissenschaften nicht durch objektivistische Wissenschaften ersetzt hat, um den materiellen Profiten, den modernen politischen Staaten und der Industriellen Revolution entsprechen zu können, aber damit den Zugang zu dem spirituellen und hermetischen Gold zu verlieren und die *„Entfremdung gegen seinen eigenen rationalen Lebenssinn“* (Husserl 1936 [1962]: 347) zu verursachen, um das Ziel des Trauerspiels laut Benjamin ewiglich zu verpassen: *„Die profanen Dinge in eine höhere Ebene“* (1928: 152–3) erheben zu können.

# Literaturverzeichnis


Anonym: „Graupner, Christoph“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* 2. Auflage. Personenteil 7. Kassel, usw.: Bärenreiter 2002, S. 1525–1532.

Anonym: *Gute Nachricht Bibel.* Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2000.

Anz, Thomas (Hrsg): *Handbuch Literaturwissenschaft.* 3 Bänder. Stuttgart: J.B. Metzler 2007.

Anz, Thomas: „Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung“. In: *Der Deutschunterricht* 1/2002, S. 25–35.

Arnold Heinz Ludwig (Hrsg.): *Georg Christoph Lichtenberg.* Text und Kritik Heft 114, München: Text und Kritik 1992.

Åström, Lars-Åke: „Vadstenabrodern Peder Månssons latinska traktater om alkemi – vilka var hans kallor?“ In: Asztalos, Monika; Gejrot, Claes (Hrsg.): *Symbolae Septentrionales. Latin Studies Presented to Jan Öberg.* Stockholm: Sällskapet Runica et Mediaevalia 1995, S. 289–316.

Battenberg, Friedrich, usw. (Hrsg): *Darmstadts Geschichte.* Darmstadt: Eduard Roether 1980.

Benjamin, Walter: *The Origin of German Tragic Drama.* London: Verso 1925 [1975].

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1925 [1963].

Bertheau, Carl: „Paul Gerhardt.“ In: *Allgemeine Deutsche Biografie* (ADB). Band 8, Duncker & Humblot, Leipzig: 1878, S. 774–783

Beutel, Albrecht: *Lichtenberg und die Religion.* Tübingen: J. C. B. Mohr 1996.

Bohnen, Klaus (Hrsg.): *Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart: Reclam 1987.

Brewster, Scott: „Lyric“. In: Drakakis, John (Hrsg): *The new critical idiom*. London and New York: Routledge 2009.

Buelow, George J.: „Mattheson and the Invention of the Affektenlehre“. In: Buelow, George J., Marx Hans Joachim: *New Mattheson Studies.* Cambridge: University Press 1983, S. 393–408.

Burke, Edmund: *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful.* London: Penguin 1757 [1998].

Burton, Robert: *The anatomy of melancholy volume 1-3.* Oxford: Clarendon Press 1621–1628 [1989–94].

Christ, Alexa-Beatrice: *Das alte Darmstadt. Gouachen des Hofmalers E.A. Schnittspahn.* Darmstadt: Schlossmuseum 2018.

Curtius, Michael Conrad: *Geschichte und Statistik von Hessen.* Marburg: Neue akademische Buchhandlung 1793.

Del Savio, Michela: „Apocalyptic animals in the Johannes Lichtenberger's „Pronosticatio“ and its Italian translation“. In: *Reinardus.* Amsterdam: Benjamins 26 (2014), S. 66-84.

Deleuze, Gilles: *Le Pli. Leibniz et le Baroque.* Paris: Minuit 1988.

Diehl, Wilhelm. *Alt-Darmstadt. Kulturgeschichtliche Bilder aus Darmstadts Vergangenheit.* Darmstadt: Friedberg 1913 [1985].

Diehl, Wilhelm. *Bilder aus der hessischen Vergangenheit. 2. Reihe: Aus der Zeit des Landgrafen Ernst Ludwig.* Darmstadt: Wilhelm Diehl 1910.

Diehl, Wilhelm. „Pfarrer als „Goldmacher.““. In *Hessische Chronik.* Erster Jahrgang. Heft 1, Januar 1912. S. 32-33.

Droste-Hülshoff (von), Annette: *Zum Geleit durch das Jahr.* S.l.: Laupp Buchdrückerei 1938.

Eberhardt, Walter: *Aufklärung und Pietismus. 1648-1800.* Berlin: Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten 1979.

Ebert, Lisanne, usw. (Hrsg.): *Emotionale Grenzgänge.* Würzburg: Könighausen und Neumann 2011.

Ehrig-Eggert, Carl: „Theologische Aspekte der Kantatentexte Johann Conrad Lichtenbergs und ihrer Vertonung durch Christoph Graupner (Teil I)“. In: Kramer, Ursula und Uhlemann, Silvia (Hrsg.): *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft.* Darmstadt: Christoph-Graupner-Gesellschaft 2012, S. 12–32.

Emans, Reinmar, usw.: „Kantate“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4.* Kassel,…: Bärenreiter 1996, S. 1705–1773.

Evola, Julius and the Ur Group: *Introduction to Magic volume I-III.* Rochester: Inner Traditions 1971 [2001, 2019, 2021].

Evola, Julius: *The Hermetic Tradition.* Rochester: Inner Traditions 1971 [1995].

Falletta, Martina; Fiedler, Eric F.; Nowak, Adolf: *Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte.* Beeskow: Ortus Musikverlag 2015.

Fatio, Olivier: „Orthodoxy“. In: Hillebrand Hans J. (Hrsg.): *The Oxford Encyclopedia of the Reformation,* Volume 3. New York/Oxford: Oxford University press 1996, S. 180–183.

Fehrman, Carl: *Diktaren och Döden.* Stockholm: Bonniers 1952.

Feldmann, Detlef: *Die ‚religiöse Melancholie' in der deutschprachigen medizinisch/theologischen Literatur des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts.* Kiel: Institut für Geschichte der Medizin und Pharmazie 1973.

Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard 1966.

Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur.* München: Nymphenburger Verlagshandlung 1974.

Foucault, Michel: *Surveiller et punir. [Övervakning och straff].* Lund: Arkiv förlag 1975 [2006]

Freylinghausen, Johann Anastasii: *Geistreiches Gesangbuch.* Halle: Verlegung des Waisenhauses 1741.

Geisenhanslüke, Achim: *Trauer-spiele. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama.* Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

Goldmann, Lucien: *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine.* Paris: Gallimard 1959.

Greif, Stefan: *Literatur der Aufklärung.* Paderborn: Wilhelm Fink 2013.

Greschat, Martin (Hrsg.): *Orthodoxie und Pietismus.* Gestalten der Kirchengeschichte. Band 7. Stuttgart, usw.: W. Kohlhammer 1982.

Gryphius, Andreas: *Leo Armenius.* Stuttgart: Reclam 1650 [2004].

Gryphius, Andreas: *Trauerspiele I.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1964.

Gryphius, Andreas: *Sonette.* Berlin: Holzinger 1637/1643 [2007].

Guardini, Romano: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins.* München: Kösel 1953.

Haas, Claude; Weidner Daniel (Hrsg): *Benjamins Trauerspiel. Theorie. Lektüren. Nachleben.* Berlin: Kadmos 2014.

Halliburton, David: *Poetic thinking. An approach to Heidegger.* Chicago; London: The university of Chicago press 1981.

Hausmann Joachim: *Die Syndrome „Manie“ und „Melancholie“ an der Wende zum 18. Jahrhundert-dargestellt an zwei zeitgenössischen Dissertationen.* Bonn: Phil. Diss.1982.

Heidegger, Martin: *Holzwege.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1949 [2003].

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Niemeyer 1927 [2006].

Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache.* Pfullingen: Neske 1986.

Heidegger, Martin: *Über den Humanismus.* Frankfurt-am-Main: Vittorio Klostermann 1947.

Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze.* Pfullingen: Neske 1954.

Hirschmann, Wolfgang: „“Nachdruck“ und „edle Simplizität“ in Telemanns Kirchenmusik“. In: Lange, Carsten; Reipsch, Brit (Hrsg.), *Telemann Konferenzberichte XVI „Telemann und die Kirchenmusik“.* Hildesheim,…: Georg Olms 2011, S. 31–47.
Horn, Eva: *Trauer schreiben: Die Toten in Texten der Goethezeit.* Padeborn: Wilhelm Fink Verlag 1998.
Husserl, Edmund: *Grundprobleme der Phänomenologie.* Hamburg: Meiner 1910/1911 [1992].
Husserl, Edmund: *Philosophie als strenge Wissenschaft.* Hamburg: Meiner 1911-1921 [2009].
Husserl, Edmund: *Cartesianische Meditationen.* Hamburg: Meiner 1929-1932 [2012].
Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie.* Hamburg: Meiner 1936 [1996].
Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie.* Den Haag: Martinus Nijhoff 1936 [1962].
Jung, Martin: *Pietismus.* Frankfurt-am-Main: Fischer 2005.
Kahn, Charlotte: *Die Melancholie in der Deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts.* Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1932.
Killy, Walther (Hrsg.): *Die Deutsche Literatur. (Texte und Zeugnisse) Vierter Band: 18. Jahrhundert (Zwei Bände).* München: C. H. Beck'sche 1983.
Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 [1990].
Kramer, Ursula: „Graupners Selbstbiografie aus dem Jahr 1740“. In: Kramer, Ursula und Uhlemann, Silvia (Hrsg.): *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft.* Darmstadt: Christoph-Graupner-Gesellschaft 2005, S. 31–38.
Kramer, Ursula (Hrsg.): *Musikalische Handlungsräume im Wandel.* Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 42. Mainz, usw.: Schott 2011.
Kurze, Dietrich: „Johannes Lichtenberger – Leben und Werk eines spättmittelalterlidien Propheten und Astrologen“ In *Archiv für Kulturgeschichte Bd. 38.* 1956, S. 328-343.
Kurze Dietrich: *Johannes Lichtenberger. Ein Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie (Historische Studien Heft 379).* Lübeck-Hamburg: Matthiesen Verlag 1960.
Kyburtzen, Johann Heinrich: *Sing-Stunden.* S.l.: 1723.

Lehms, Georg: *Trauer Kantaten […] Franz Ernsts.* Darmstadt: Bonaventura de Launoy 1716.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Discours de Métaphysique. Essais de Théodicée. Monadologie.* Paris: Flammarion 1686/1710/1714 [2008]

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Die Theodizee.* Berlin: Hofenberg 1710 [2017].

Lichtenberg, Johann Conrad: *Als der durchlauchtigste Prinz und Herr Johann Friedrich Carl…* Darmstadt: Gottfried Heinrich Eylau 1746.

Lichtenberg, Johann Conrad: *Darmstadts schuldigstes Thränen- und Liebes-Opfer/welches als die durchlauchtigste Fürstin und Frau/Frau Charlotta Christina Magdalena Johanna/…* Darmstadt: Caspar Klug 1726.

Lichtenberg, Johann Conrad: *Die Seeligste Freyheit der Gerechten in der Ruhe des Todes: […] Herr Wilhelm Ludwig von Maskowsky…* Darmstadt: Caspar Klug 1732.

Lichtenberger, Waldemar: „Zur Genealogie der westdeutschen Lichtenberger“. In *Pfälzische Familien- und Wappenkunde XIII. Jahrgang Band 5, Heft 4.* Ludwigshafen: Arbeitsgemeinschaft für pfälzische Familien. Und Wappenkunde 1964, S. 97-104.

Lindner, Andreas: *Leben im Spannungsfeld von Orthodoxie, Pietismus und Frühaufklärung.* Gießen: Brunnen Verlag 1998.

Lorbeer, Lukas: *Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts.* Göttingen: Vandenhoek und Ruprecht 2012.

Lukacs, Georg: *Die Seele und die Formen.* Neuwied/Berlin: Hermann Luchtherhand 1971.

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister.* Kässel usw: Bärenreiter 1739 [1999, 4. Auflage 2017].

Menantes: *Die Allerneuste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen.* Hamburg: Liebernickel 1707.

Menke, Wener: *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann Band II.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1983.

Milchert, Thorsten: *Christliche Wurzeln der Todesphilosophie Heideggers.* Marburg: Tectum 2012.

Milton, John: *The Portable Milton.* London: Penguin1628-1671 [1977].

Müller, Wilhelm: *Chronik der Darmstädter kirchlichen Ereignisse. Ein Rückblick auf 900 Jahre Darmstädter Kirchengeschichte (Hessische Volksbücher 70/72).* Darmstadt: Wilhelm Diehl 1929.

Neubacher, Jürgen: „Telemanns Hamburger Trauermusiken für römisch-deutsche Kaiser aus den Jahren 1740, 1745 und 1765 (TWV 4:10, 4:13 und 4:16)“. In: Falletta, Martina; Fiedler,

Eric F.; Nowak, Adolf: *Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekete.* Beeskow: Ortus 2015, S. 111–142.

Neubauer, Ernst Friedrich (Dr.): *Nachricht von den iztlebenden Evangelisch-Lutherischen und reformirten Theologen in und um Deutschland.* Züllichau: Verlag des Waisenhauses 1743.

Neumeister, Erdmann: *Das Klagende Zion.* Leipzig: Christoph Fleischer 1697.

Neumeister, Erdmann: *Geistliche Cantaten.* Halle in Magdeburg: Rengerischer Buchladen 1705.

Neumeister, Erdmann: *Geistlisches Rauch-Opfer, das ist Predigten über das gemeine Kirchen-Gebeth, gegründet auf erklärte Sprüche der Heiligen Schrifft.* Hamburg: Rudolph Beneke 1751.

Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches.* Köln: Anaconda 1878 [2007].

Noack, Elisabeth: *Johann Conrad Lichtenberg als Dichter.* Ober-Ramstadt: Verein für Heimatgeschichte E.V. 1957.

Oswald, Bill: „Graupners Biographie von 1781“. In: Kramer, Ursula und Uhlemann, Silvia (Hrsg.): *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft.* Darmstadt: Christoph-Graupner-Gesellschaft 2004, S. 3–18.

Oswald, Bill (Hrsg.): *Christoph Graupner Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760.* Mainz: Schott 1987.

Paracelsius: *Werke Band 5. Pansophischen, magische und gabalische Schriften.* [Deutsche Ubersetzung von Peuckert, Will-Erich] Darmstadt: WBG 1968[2010].

Pfau, Marc-Roderisch: „Der Darmstädter Schlosskirchenaltar und seine theologische Aussage“. In: Kramer, Ursula, Uhlemann, Silvia (Hrsg.): *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft.* Darmstadt: Christoph-Graupner-Gesellschaft 2014. S. 41–46.

Pfau, Marc-Roderisch: „Erdmann Neumeister als Kantatendichter Graupners.“. In: Kramer, Ursula, Uhlemann, Silvia (Hrsg.), *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft.* Darmstadt: Christoph-Graupner-Gesellschaft 2008, S 20–35.

Pfau, Marc-Roderisch: „Georg Christian Lehms als Kantatendichter Graupners“. In: Kramer, Ursula, Uhlemann, Silvia (Hrsg.): *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft.* Darmstadt: Christoph-Graupner-Gesellschaft 2010, S. 75–121.

Pfau, Marc-Roderisch: „Johann Jacob Rambach als Kantatendichter Graupners“. In: Kramer, Ursula, Uhlemann, Silvia (Hrsg.): *Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft.* Darmstadt: Christoph-Graupner-Gesellschaft 2014, S. 47–51.

Poetzsch-Seban, Ute: *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister.* Beeskow: Ortus 2006.

Poisson, Albert: *Cinq traités d'alchimie.* S.l.: Unicursal 1890 [2018].

Rilke, Rainer Maria: *Les Élégies de Duino / Les Sonnets à Orphée* [zweitsprachige Ausgabe]. Paris: Flammarion 1943 [1992].

Ritschl, Albrecht: *Geschichte des Pietismus.* 3 Bänder. Bonn: Adolph Marcus 1880, 1884, 1886. Berlin: Walter de Gruyter and Co 1966 (Unveränderter photomechanischer Nachdruck).

Schleiner, Winfried. *Melancholy, Genius, and Utopia in the Renaissance.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1991.

Hans Schmidt: Karl VI. 1711-1740. In: *Die Kaiser der Neuzeit 1519–1918. Heiliges römisches Reich, Österreich, Deutschland.* München: 1990, S. 200.

Schmitt, Bernhardt (Dr): *Transkription der Kantate „Laßet uns unser Hertz samt den Händen aufheben zu Gott" von Christoph Graupner D-DS Mus ms 447/23.* Darmstadt: unveröffentlicht 2014.

Schmitt, Bernhardt (Dr): *Transkription der Kantate „Wir wissen, so unser irdisch Haus" von Christoph Graupner D-DS Mus ms 447/24*. Darmstadt: unveröffentlicht 2014.

Schmitt, Bernhardt (Dr): *Transkription der Kantate „„Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch" von Christoph Graupner D-DS Mus ms 447/25.* Darmstadt: unveröffentlicht 2014.

Scholze-Stubenrecht, Werner (Dr., Hrsg.), usw.: *Duden Deutsches Universalwörterbuch.* 7., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim-Zürich: Dudenverlag 2011.

Schrader, Wilhelm: *Geschichte der Friedrichs Universität zu Halle, zweiter Teile.* Berlin: Dümmlers Buchsverlang 1894.

Sorg, Beate: *Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt: Zwischen „Frohlockendem JubelGeschrey" und „Demüthiger Andacht und Pflicht vor dem Angesichte des Herrn".* Hamburg: Books on demand: 2015.

Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes.* Nördlingen: Deutscher Taschenbuch Verlag 1923 [1995].

Sterne, Laurence: *Tristram Shandy.* London: Oxford University Press 1759-1767 [1959].

Steude, Wolfram: „Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kantate.". In: Jakobsen, Roswitha (Hrsg.) *Chloe. Beihefte zum Daphnis. Band 18. Weissenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter.* Amsterdam: Rodopi 1994, S. 45–61.

Strieder, Friedrich Wilhelm: *Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte, Achter Band.* Kassel: Cramerisches Buchladen 1788.

Susman, Margarete: *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik.* Stuttgart: Strecker & Schröder 1910.

Szondi, Peter: *Versuch über das Tragische.* Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1961.

Tacitus: *Germania (La Germanie).* Paris: Isidore Liseux 98 v. Chr. [1878].

Telemann, Georg Philipp: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen.* Leipzig: Reclam 1681–1770 [1981].

Weidner, Daniel: „Trauer in der Tragik. Peter Szondis Versuch über das Tragische und Walter Benjamins Trauerspielbuch". In: Haas, Claude; Weidner Daniel (Hrsg): *Benjamins Trauerspiel. Theorie. Lektüren. Nachleben.* Berlin: Kadmos 2014, S. 78–108.

Wicker, Vernon: „Die Kirchenkantaten Christoph Graupners.". In: Oswald, Bill (Hrsg.): *Christoph Graupner Hofkapellmeister in Darmstadt.* Mainz: Schott 1987.

Windfuhr, Manfred: *Die Barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*. Stuttgart: Metzlersche 1966.

Wilpert (von), Gero: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Kröner 1955/1989.

Wilpert (von), Gero: *Deutsches Dichterlexikon.* Stuttgart: Kröner 1988.

Wörner, Karl Heinrich: *Geschichte der Musik.* 8te Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993.

Wrinckler, Johann Dietrich: *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien,* Band 1. Hamburg: 1768, S. 106–115.